

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

فن الممثل

تأليف
ل. بكياريني و. أ. باربارو

ترجمة
طه فوزي
مراجعة
جلال المنفلوطي

فن الممثل

ل. كيكريني د. ا. باربارو

طه فوزى

جلال المنفلوطى

تأليف

ترجمة

مراجعة

وزارة الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

مقدمة

إن مجموعة مقالات (المثل) التي سبق نشرها في ثلاثة أعداد خاصة من المجلة السينائية «الأيض والأسود» قد ضمت بعضها إلى بعض في مجلد واحد هو هذا الكتاب . ولقد كانت هذه المجموعة عبارة عن مقالات ، قصد من نشرها عارية . الجود عند المثليين ، فضلاً عن المخرجين والنقاد في موضوع الإلقاء والتشكيل ، كما أريد من نشرها بحارة فكرة الحساسية الرومانتيكية ، والتأثيرية ، في الإلقاء العاطفي الحار .

أما الذي عني بنشر هذا الكتاب ، ودفع من ماله الخاص نفقاته وإخراجه إلى حيز النور ، فهو المخرج ستانيسلافسكي Stanislawsky الذي تلقى سهام مؤلفي هذه الكتاب في حربها القلبية ضده ، وحملاتها الصحفية عليه . وبينما يبدو اليوم واضحا كل الوضوح ، أن رأياً صريحاً عن ستانيسلافسكي هذا - حتى بوصفه صاحب نظرية في الإلقاء - يجب ألا يقتصر على استبعاد كل تحليل نفسي لشخصيته بوصفه فنانياً ، بل من الواجب أن تضع في حسابنا مجموعة الأعمال الخالدة التي قام بها هذا الفنان الكبير ، والمخرج العظيم ، هو وجميع معاونيه ، في تياترو الفن بمدينة موسكو .

لذلك كان من الواجب علينا ، أن تعمق في البحث ، وإن نواجه بطريقة شبه دراماتيكية ، جميع المشاكل المتعلقة بموضوع الإلقاء للتغلب على الحثول وعدم الاهتمام . وأن نثير الجدل ، والنقاش ، في هذه المشاكل ، فضلاً عن تقديم مجموعة كبيرة متنوعة من المواد ، والدراسات ، لطلبة معهد التجارب السينائية بمدينة (روما) .

وإن القيام باختيار دقيق لهذه المواد والأبحاث ، مما تقدمه الطبعة الحالية من هذا الكتاب ، يعني على هذه المجموعة شكلاً ، أكثر تناسقاً وأقوى مادة . ولقد تركت المقالتان اللتان كتبتهما مؤلفا هذا الكتاب ، والمقدمة والمقارنة -

الموجودة في الطبعة الأولى على حالتها دون تغيير أو تعديل ؛ لانها في وضعها الحال
ثبتت إرادة المؤلفين ؛ التي لم تتبدل حتى بعد تطور آرائهما ، وأفكارهما . ذلك
التطور المعروف حول مشكلة الممثل المثيرة .

ولكنني تقدم ستانيسلافسكى بوضوح أكثر من ذي قبل ، ونظيره على
حقيقته ، ونوفيه حقه ، يجب أن نعترف إلى الفصل الخاص بتاريخ حياته الذي
كتبه بنفسه خلاصة لدروس من دروسه العظيمة التي ألقاها أخيرا في مسرح الفن
عبدية موسكو وكان لها أثر عظيم . وهو ذلك الدرس الخاص بطريقة تمثيل دور
(هاملت) لشكسبير .

ولإعطاء القاري فكرة واضحة عنه لابد لنا من الإشارة إلى سلسلة الدروس
التي ألقاها كوليشوف مدير معهد . و . ج . ا . ك . W . G . J . K في
موسكو ؛ التي تتميز بوضوح ، وصفاء مثالين .

ل . كياري ١٩ : باربارو

الجزء الأول

جورج . ف . هيجل

George .F. Hegel

١٧٧٠ - ١٨٣١

قد يكون من العبث ونافلة القول أن نذكر هنا نبذة عن جورج .ف. هيجل (المولود عام ١٧٧٠ والمتوفى عام ١٨٣١) كأحد الفلاسفة الحداثيين الذين كان لهم أكبر الأثر في الفكر المعاصر ، أو أن نشير إلى مؤلفاته التي تتميز بالعمق والأعالة . بل إنه من المناسب الإشارة باختصار إلى السبب في اختياره قبل غيره للتحديث عنه .

إن هيجل الذي يمكن اعتباره بحق أحد كبار المفكرين ، والذي يدين له فن الجمال الحديث أكثر من أي مفكر آخر ، قد اهتم بنوع خاص — كما يتضح من الفصل المنقول عنه — بإبداع المؤلفات الدراماتيكية العظيمة وبفن التمثيل .

ولقد كانت الأصول الفنية في العرض المسرحي موضع دفاعه واهتمامه حتى وصل به الأمر إلى أنه كان يهتم العمل الدرامي الناقص بأنه ليس من الدراما في شيء . ولذلك كان لا يفكر في التصدي له أو الإهتمام بشأنه . على أن الأمر الذي نهضنا لإبرازه هنا هو ما يقوله عن فن الممثل الذي استرد له مكانته وعظمته وسما به إلى مستوى الجمال في أعلى درجاته .

لذلك نرى هيجل إذا تحدث عن فضائل وصفات الممثل الجيدة يشير إلى مواهبه وذكائه ومشاربته وعنايته وممراته وثقافته ومعلوماته .

نراه يتكلم عن العبقرية حينما يكون الممثل من كبار الممثلين .

ولكنه لا يتحدث قط عن التأثيرية أو الحساسية أو إلى غير ذلك . فهو يصف بوضوح الجانب التفسيري بأكماله ، كما يشير بجلاء إلى الجانب الإنشائي في الممثل المسرحي . كما أنه يتحدث عن الوسائل التي في متناول يديه ، ولا يهمل

الإشارة إلى القيمة الجسدية فيه وجمال تكوينه . وبالرغم من أنه لم يتعمق في هذا الميدان ، تتعمق رجال المهنة من ناحية نظرية الإلقاء ، فإن أفكاره تعتبر نقطة ابتداء لكل فلسفة من الفلسفات الحالية في فن الإلقاء والتثثيل .

— ولقد نقل هذا المقال من الكتاب الموسوم (الشاعرية هي الجانب الأخير من الجلال) تأليف جورج . ف . هيجل ، والذي قام بجمعه . ه . ج . هوتو H. G. Hotto وترجمه عن الأصل ا . نوفيلي A. Novelli وطبع بدار النشر في فرانكسكو روس وروميانو بمدينة نابولي عام ١٨٦٤ :

لاشك أنه يوجد إلى جانب التثثيل الصحيح للدراما فن آخر هو فن الممثل . وهو فن تطور تطوراً كبيراً وبلغ حد الكمال في هذه الأزمنة الأخيرة شأنه في ذلك شأن الموسيقى . وهذا الفن يتطلب في الواقع حركات وأعمالاً وتمبيرات ورصاً وموسيقى وحواراً . ولكن أهم شيء في هذا كله هو الكلام والتعبير الشعري عنه . وهذا هو الشرط الوحيد للشعر بوصفه شعراً .

ولكن عندما يبدأ التثثيل بالتعبير والحركات أو بالأغاني أو بالرقص كل منها على حدة . حيثئذ يهبط الشعر هبوطاً كبيراً ويفقد سيطرته على هذه الفنون المشار إليها والتي كانت لا تستخدم في الأزمان القديمة إلا تكملة له . ومن هذه الناحية يمكن الإشارة إلى النقاط الجوهرية التالية :

أولاً

إن أول خطوة خطاها فن التثثيل كانت في بلاد اليونان : إذ كان فن الكلام يرتبط هناك ارتباطاً وثيقاً بفن النحت . . وكان الفرد الذي يقوم بالتثثيل يظهر على المسرح كصورة من الصور في الهيئة الجماعية للفرقة في المنظر . وعندما تدب الحياة في القتال ويقوم بالتعبير عن الموضوع الشعري يتدمج الممثل في دوره ويصبح أداة تعبير بواسطة الصوت والكلام .

ويمكن القول بأن هذا التمثيل كان دون شك أكثر حيوية وأكثر وضوحاً من أى تمثال أو أية صورة . ومن الممكن تمييز جانبيين لهذه الحيوية التي اشرنا اليها .
١ - الجانب الأول هو جانب التعبير بالكلمات الفنية . ولم يكن هذا الجانب متقدماً عند اليونانيين ، إذ أن الوضوح كان هو الشيء الأساسي ، بينما نريد نحن أن نتعرف ما في دخائل القلوب ونرى خصائص الطباع من خلال أبسط الظلال والخطوات . كما نريد أن نرى ذلك أيضاً في تعارض النغمتين وتعبيرات الصوت في مختلف طبقاته وفي طرق الإلقاء المختلفة .

أما التقدماء فإنهم على العكس من ذلك كانوا يضيفون الموسيقى إلى الإلقاء بواسطة فرقة موسيقية ذات توقيع واضح ، وبواسطة كلمات وتعبيرات شعرية إذا اقتضى الأمر .

ولقد كان الحوار في الواقع بالفاظ وكان مصحوباً بشيء من الموسيقى . أما المجموعة (الكورس) فإنها كانت تقوم بالغناء بطريقة موسيقية .

وأما الغناء فإنه كان في مقدوره - بسبب وضوحه القوي - تسهيل فهم مقطوعات الكورس وجعلها أكثر وضوحاً . وإلا فإن لا استطيع أن أفهم شيئاً ذلك كيف أمكن اليونانيون أن يفهموا أناشيد الكورس التي تردد أقوال الفلاسفة أمثال (اشيل) و (سوفوكل) .

وفي الواقع أن اليونانيين كانوا لا يجهدون أنفسهم في فهم هذه المقطوعات كما نفعل نحن . وهذا لا يمنع من القول بأنهم بالرغم من معرفتي باللغة الألمانية ، لا بد أن أبقى حائراً ولا أفهم شيئاً إذا كانت الأغاني الألمانية قد كتبت بأسلوب مثل ذلك الأسلوب ، وأتيت وأنشدت على المسرح بمثل تلك الطريقة .

ب - إن الحركة الجسدية والإشارة يتكون منهما العنصر الثاني . ويجب أن نذكر بهذه المناسبة أن وجه الممثل عند اليونانيين كان لا يتغير ويبقى على حاله ، إذ أن الممثلين كانوا يلبسون الأقنعة على وجوههم . وكانت أشكال وجوههم تبقى دون أى تغيير أو تغيير . وكانت صور هذه الأقنعة وأشكالها المتنوعة تخفى كل أثر من التأثيرات النفسية للممثل . كما كانت تخفى التأثيرات

ال عاطفية والطباع والاحاسيس بعكس ما يبدو الآن فى التمثيل الحديث .

ولذلك كان التمثيل غاية فى البساطة والبداية ، حتى أننا نستطيع القول بأننا لا نعرف شيئاً عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين . فقد كان الشاعراً أحياناً يقوم بنفسه بالتمثيل ، كما كان يفعل كل من سوفوكل وارسطوفان ، وكما كان المواطنون أنفسهم يقومون بالتمثيل دون أن يكون التمثيل مهنتهم .

أما أغاني الكورس فإنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص ، الأمر الذى لا يقبله الألمان بوصفه أمراً غير لائق ولا مناسب . ، فى حين أن اليونانيين كانوا يعتبرونه شيئاً متناسباً كل المناسبة مع الإلقاء المسرحى ومكملاً له . لهذا السبب كان التندماء يعطون للإلقاء والتعبير الخارجى عن العواطف والاحاسيس أسلوباً شعرياً واضحاً .

وكانت المظاهر الحقيقية تبدو فى كامل بهائها ، وذلك بواسطة الموسيقى والرقص اللذين كانا يصحبانها ويكملانها .

وكانت هذه المظاهر الملونة تضاف على التمثيل صفة تشكيلية ، فى حين أن الناحية الروحية لم تكن ظاهرة ، ولم يكن لها كيان قائم بذاته . ولكنها كانت تندمج وتختلط بالجانب الخارجى للمظهر الملون الذى كان له هو الآخر أثره العظيم .

ثانياً

يلاحظ أن الكلمات ينصف أفعالها ولا تصبح واضحة بين رنين الموسيقى والرقص . فى حين أنها كان يجب أن تكون تعبيراً عن الروح . وقد استطاع الممثل الحديث التغلب على هذه الصعوبة . وأصبح المؤلف يشارك الممثل فى تمثيله ويسهل له مهمته ، لأن الممثل عليه أن يخرج إنتاج المؤلف بتعبيراته وطريقة أدائه سواء بملامح وجهه أو بحركاته وإشاراته .

أما علاقة المؤلف بالمظهر الخارجى للممثل فإنها هنا بنوع خاص تختلف عن الفنون الأخرى . إذ أننا نجد فى التصوير والنحت أن الفنان هو بذاته يصنع طابعة

الخاص وبشكل أعماله سواء في الألوان إذا كان رساماً، أو في الوزن والرخام إذا كان مثالا. كما نجد أن الموسيقى نفسها تسيطر عليها المهارة الآلية والمقدرة والكفاية وذلك بواسطة الحركات اليدوية، إلا أنه لا تنقصها روح مؤلفها الذي له دخل كبير في تأثيراتها. أما الممثل فإنه على العكس من ذلك إذ يتدخل في الإنتاج الفني بكل شخصيته، سواء بصورته أو بملاحظه أو بصوته إلى غير ذلك. ويهتم عليه أن يتشكل ويظهر كل الظهور في صفات الشخصية التي يقوم بتثيلها.

(أ) وفي هذا السبيل يصبح المؤلف الحق في أن يطلب من الممثل ألا يحذف شيئاً من عنده، بل يستغرق كل الاستغراق في الدور المخصص له كما أنه هو وفكر فيه، وتصوره في عقله، وأبرزه في مسرحيته. أما الممثل فإنه يجب عليه أن يكون الآلة التي يعرف عليها المؤلف. وأن يكون المرآة التي تنعكس وتظهر على وجهها جميع الألوان، وجميع الانعكاسات دون أي تغيير أو تبديل.

أما القدماء فإن ذلك كان أكثر سهولة عليهم، لأن الإلقاء كان يقتصر - كما قلنا من قبل - بصفة أساسية - على الودع. وكانت الموسيقى تسهل التوقيع الصوق، بينما كانت الأقتمة تحجب الوجه، وهكذا كان الدور الذي تلعبه الحركة من جانب الممثل دوراً بسيطاً. ونتيجة لذلك كان في استطاعة الممثل أن يكون على أتم الاستعداد لإلقاء أية تمثيلية عاطفية أو تراجيدية.

وإذا كانت قد وضعت في الكوميديات صور لأشخاص حية مثل كوميديات (سقراط) Socrat أو (نيتشيا) Nicia أو (كليوني) Cleone فإن الأقتمة كانت تكفي في مثل هذه الحالة لتقليد ملامح الشخصيات المطلوبة وعما كانتا بشكل واضح.

ومن جهة أخرى لم تكن هناك حاجة لتمثيل الشخصية في شكلها الواقعي تمثيلاً دقيقاً. في حين أن (أرسطوفان) Aristofane كان يجتهد في إبراز الصفات والخصائص لتمثيل المظاهر العامة في عصره.

(ب) الأقتمة: والأمراً على العكس من ذلك تماماً في الحفلات الحديثة والتمثيل المعاصرة، فقد ذهبت إلى غير رجعة، كما سقطت وتلاشت الموسيقى التي كانت تصاحب

التمثيل وحل مكانها في الدور الذي كانتا تقومان به تشكيل حركات الوجه وملاحظه ، وتعدد الحركات الجسدية ، والإشارات والتعبيرات المتنوعة الفنية بالألوان الفنية المختلفة .

ولما كانت العواطف يجب أن يتم التعبير عنها سواء أكانت ظاهرة أم خفية ، حتى ولو كان المؤلف قد عبر عنها بطريقة عابرة ، فإن الصفات يجب أن يكون لها خصائص وميزات أوسع مدى وأكبر مجالا ، بحيث يبدو كل شيء أمام العين كأنه حقيقة حية .

وإننا نلاحظ أن شخصيات شكسبير التي صورها في مؤلفاته إنما هي شخصيات كاملة قائمة بذاتها ، ومستقلة تمام الاستقلال بذاتها ، بحيث نشعر بالرغبة في أن يقوم الممثل من جانبه بمعلنا نفس ما سيقوم به مقدما في مثل هذا الكال التام . أما نغمات الصوت وطرق الالتقاء ، والحركات التعبيرية ، وملامح الوجه ، وبالجملة فإن المظهر الداخلي والخارجي بأكمله يتطلب نتيجة لذلك تخصصا يتفق تمام الاتفاق مع الصورة المعينة التي رسمها المؤلف بقلبه . وليس هذا لحسب بل أن الصوت والحركات والإشارات التي تتدرج وتتنوع يصحح لها معنى آخر ، إذ أن المؤلف يترك في الوقت الحاضر لحركات الممثل وإشاراته كثيرا من الأشياء التي كان القدماء يعبرون عنها بالكلمات . ونحن نذكر هنا على سبيل المثال غاتمة قصة (والنشتاين) Wallenstein ، إذ أن (أوكتاف) الشيخ الهرم كان قد ساعد على فقد والنشتاين وقد وجده مقتولا بتدبير من (بتر) Buttler . وفي هذه اللحظة نفسها التي تملن فيها الكونتيسة (تيرسكي) Teraky أنها قد تناولت السم تسلم رسالة من الأمبراطور .. وقرأ (جوردون) gordon الرسالة ويقدمها إلى (أوكتاف) وهو ينظر إليه نظرة تم على اللوم والتأنيب ويقول .. إلى الأمير يسكولوميني .. ويبدو الذعر على وجه أوكتاف الذي ينظر إلى السماء وعلى وجهه أمارات الحزن والألم .

ومنا لم يرد ذكر كلامي للمكافأة التي تلقاها أوكتاف عن هذه الجريمة الدموية . ولكن التعبير يظهر ذلك بوضوح على ملامح وجه الممثل .

هذه المطالب والاحتياجات التي يتطلبها فن التمثيل الحديث نجد أن التأليف

يستطيع رغاعن مواد التقديم المختلف أن يجمع التأثيرات والتأثيرات، ويظهرها بطريقة كان القدماء يجهلون بها كل الجمل . وهذا معناه أن الممثل بوصفه إنساناً حياً له تخصصه وعبريته في استعمال صوته وشكله وتعبيرات وجهه ، بحيث يستطيع محاكاة مختلف الأفراد والأجناس ، ويستطيع أن يسمو بمميزات الفنية على مختلف العواطف العامة والمميزات والخصائص المعروفة .

ويجب على الممثل أن يوفق إلى حد ما بين تخصصه ومقدرته ، وبين الصورة التي تبدو من خلال القصة ووجهة نظر مؤلفها وغالب شخصياتها .

(ج) وفي أيامنا هذه نجد أن الممثل الفنان يتطلع عليه ألقاب المجد وينظر إليه الجميع نظرة إعجاب وتقدير ، وأن كون الإنسان فناناً يجعلنا نتخيله شخصاً لا غبار عليه ولا يومص بأية وصمة ، سواء من الناحية الخلقية أو الاجتماعية .

وفي الحق أن مثل ذلك الفن يتطلب ذكاء نادراً وكثيراً من المواهب . كما يتطلب فكراً صائباً ومواظبة وعناية ومراناً ومعلومات واسعة . وعندما يصل الفنان إلى القمة يتطلب عبقرية منقطعة النظير ولا مثيل لها . وفي الواقع أن الممثل ليس عليه أن يتغافل في روح المؤلف وفي الدور الذي يقوم بمثيله تغفلاً عميقاً بأن يتشكل تمام التشكيل بالشخصية سواء في باطنها أو ظاهرها لحسب ، بل إنه بسبب مقدرته على الإنتاج ، يجب أن يعمل بشخصيته على كثير من الأشياء ، وأن يملأ كل فراغ ، وأن يجد المسالك ويمهد الطرق ويجعلنا نفهم ونذكر بأفكاره ما قصد به المؤلف ، ويوضح آراءه وأفكاره ويخرج إلى الحقيقة الحية النوايا الخفية والملاصق الرئيسية التي تتركز فاضنة في الإنتاج الفني الذي وضعه المؤلف .

دينيس ديدرو

Denis Diderot

١٧١٣ - ١٧٨٣

يقول لنا الكاتب الإيطالي الكبير (دى سانكتيس) De Sanctis في حديثه عن دينيس ديدرو أنه مبدع ذلك النقد السامى الذى أطلق عليه اسم (فن الجمال) ، إذ أنه سواء بأفكاره المتنوعة عن الرسم أو بأرائه فى الألوان ومثوليه (الصالون) ١٧٦٥ - ١٧٦٦ و (بارادوكس) ١٧٧٣ - ١٧٨٣ قد وضع الأساس الحقيقى لفكرة فن الجمال الحديث

وإنه لمن الانصاف أن نعتقد أنه لا يجب على المرء أن يشعر بالمشقة حين يعلم أن ديدرو هذا قد عارض بنظرياته العبارات الرنانة الباردة والضحيج الايجوف فى التراجمات ، كما عارض بالتثليل الواقعى حساسية الممثل وبساطته التى لا طعم لها . وذلك بما أبداه من الحجج القوية والآراء السديدة الدافعة والامثلة الصائبة .

وفى هذا كله نجد الثروة الخصبة لفن الجمال الجديد الذى بقى ديدرو مخلصا له كل الإخلاص، رغما عما كان يبدو منه فى بعض الأحيان متعارضا مع ذلك. فإنه قد بين لنا فى أسلوب حديث ما بين الشعور والفن من علاقة وطيدة، وذلك فى مؤلفاته الآتية : (هذا الرجل الشيطان) و (الاحساس الحى بالحقيقة) و (الثورة العابرة) .

ولقد أوضح ديدرو فى هذه المؤلفات الفكرة الكلاسيكية عن أهمية المحاكاة التى كانت تحتل عنده المرتبة الأولى. وليس هنا مكان القول بأن لهذه الآراء علاقة بما جاء فى مؤلفات (ليسينج) Lessing ومنها (قصة هامبورج) و (لاوكونت) عام ١٧٦٦ - ومؤلفات (جوته) Goethe ومنها (حديث بروييل) و (حقيقة الكتب الفنية ونشأها - عام ١٧٩٨ - ومؤلف (مينير)

manga وهو (التقليد المبتكر) ، والمؤلف (ميلتسيا) في كتابه (المثل الأعلى للرائع) ، والمؤلفين (شيكونيأرا) و (ماروكيزي) و (فراشميسكي) من أصحاب النظريات في الفن الكوميدي .

وهذا الكلام الذي نوردته هنا جزء من فصل مستخرج من كتاب (عجائز ديدرو) وعنوانه (غرائب عن الممثل الكوميدي) .

وهذا الكتاب يتتبع بتاريخ حياة ديدرو بقلم مدام (فانديه) وتليه مقدمة بقلم (فرانسوا طولوز) وهو تمة حوار يدور بين اثنين من المفكرين .

المتحدث الأول :

يحدث في كثير من الأحيان أن يكون الممثل الذي يؤدي دوره بطريقة طبيعية مكروها، حتى ولو كان تمثيله في بعض الأحيان تمثيلاً رائعاً . وعلى كل حال لا يجب أن تثق بالممثل المادى الذى يحاول الظهور بمظهر الممثل القدير ، ومهما تكن الشدة والصرامة فى الحكم على ممثل مبتدىء فإن من السهل التنبؤ بما قد يصادفه من نجاح فى المستقبل ، كما أن الفضل يقضى قضاء مبرما على العجزة وقليل الكفاية دون غيرهم .

وكيف تستطيع الطبيعة وحدها دون فن أن توجد مثلاً كبيراً ، فى حين أنه لا يوجد شيء على المسرح يشبه الطبيعة ، وفى حين أن الشعر التمثيلى يؤلف كله حسب طرق وقواعد وعلى مبادئ خاصة . ونحن لا ندرى كيف أن دوراً من الأدوار يمكن تمثيله بنفس الطريقة بواسطة ممثلين مختلفين . وإذا كان هذا الدور من عمل مؤلف شديد الوضوح وعظيم المقدره فإن الكلمات لا يمكن أن تكون الاعلامات أو إشارات تفرعية لفكرة من الأفكار أو لإحساس من الأحاسيس أو رأى من الآراء . ويكملها ويريد فى قيمتها الحركة والإشارة والصوت وملامح

الوجه والمبتين ومختلف الظروف والمواقف . وإنك عندما تسمع هذه الحوار :

س - ماذا تفعل يدك ؟

ج - أبقى المس ثوبك ، إن قاشه من النوع الجيد .

فاذا تفهم من هذا السؤال وهذا الجواب ؟

لا شيء طبعاً .. فكر جيداً فيما قد يحدث بعد ذلك . وفيما قد يمتد بينهما من حوار ..
إنهما قد يفكران ويقولان أقوالاً متفاوتة .

ولأن هذا المثل الذي ضربته لك هو نوع من الأحاجي . وإنك إذا سألت مثلاً فرنسياً عن رأيه في ذلك فإنه لا بد وأن يقول لك إن هذا صحيح وإن هذا الجواب في محله . أما إذا أقيمت هذا السؤال على مثل التحليز فإنه سوف يقسم لك بالله بأنه لا يمكن أن يكون هناك جواب آخر سوى ذلك ، وأن هذا هو التحليل المسرح . ومع هذا فإنه لا يوجد شيء مشترك بين طريقة كتابة الكوميديا والتراجيديا في التحليز والطريقة التي تكتب بها أمثالها في فرنسا على حد قول (جاريك) الذي يعتقد أن الشخص الذي يستطيع تمثيل دور من أدوار قصص شكسبير على وجه الكمال لا يعرف أية إشارة من الاشارات التي تبدو في تمثيل قصص الشاعر الفرنسي الشهير (راسين) . وذلك لأن الممثل الفرنسي الذي يقوم بتمثيل مسرحيات راسين يجد نفسه مرتبطاً بكل الارتباط بقوافي أشعار هذا الشاعر التي تصيح في نظره كأنها الأفاعي التي تقيد رأسه وقدميه ويديه وذراعيه وساقيه ، وهكذا يفقد الممثل قدرته على حرية الحركة والتثيل .

ونتيجة لذلك يصبح واضحاً كل الواضح أن الممثل الفرنسي والممثل الانجليزى اللذين يتفقان كل الاتفاق على صحة مبادئ صاحبك ونظرياته ، لا يفهم أحدهما الآخر ، وإنما يختلفان سوياً كل الاختلاف ، إذ أن لغة المسرح الفنية اتساعاً ومرونة كبيرة حتى أن الرجال ذوي الأحاسيس الذين يختلفون مع بعضهم في الفكر كل الاختلاف يعتقدون أنهم يرون في هذه الآراء بصيصاً من النور شيئاً من الواضح .

المتحدث الثاني :

هل تمتد أن لبارات هذا الكتاب الفنى معنيان يفهم أحدهما فى لندن
والآخر فى باريس بشكلين مختلفين ؟

المتحدث الأول :

فى هذه العبارات معنيان متميزان ومختلفان كل الاختلاف حتى أن صاحبنا
قد أخطأ إذ جمع بين أسماء الممثلين الانجليز مع أسماء الممثلين الفرنسيين وطبق
عليهم نفس القواعد والآراء ونسب لهم نفس المديح ووجه إليهم نفس اللوم .
وقد فكر فى أن ما قاله عن الأول صحيح بالنسبة للآخرين أيضاً .

المتحدث الثاني :

من هذه الناحية ليس هناك آخر يستطيع أن يخطئ خطأ حقيقياً مثله .

المتحدث الأول :

إن نفس الكلمات التى استعملها المؤلف تعبر عن شئ فرنسى يختلف كل
الاختلاف عن شئ انجليزى . ولكن النقطة الهامة التى لدينا أنا والمؤلف هى آراء
متعارضة تقتصر بأهم فضائل وصفات الممثل الكبير . فإنى أطلب منه أن يكون
قوى الملاحظة ، وأرى من الضروري أن يكون هادئاً راجح الجأش . كما أطلب منه
نتيجة لذلك تعقبا كبيرا دون أية حساسية . وأطلب منه أن تكون له القدرة
الفنية على محاكاة كل شئ ، أو بالأحرى استعداداً لتمثيل كل نوع من الطباع
والآراء .

المتحدث الثاني :

دون أية حساسية ؟

المحدث الأول:

نعم دون أية حساسية . إننى لم أوفق بعد بين حججى وبراهينى . . واسمح لى أن أعرضها عليك كما هى :

إذا كان الممثل كثير الحساسية وقوى الإيمان ، هل من الممكن له أن يودى جوده بنفس الحرارة وأن يلاقى نفس النجاح ؟ .

ولذا فرضنا أنه قد تمخس فى أول مرة ، وفى ثالثة مرة فإنه لابد وأن تكون قد أنهكت قواه وأصبح جامداً بارداً كأنه قطعة من المرمر فى المرة الثالثة . فى حين أنه إذا كان غملاً واعياً وتليذاً ذكياً من تلاميذ الطبيعة ، فإنه فى أول مرة يظهر على المسرح فى دور (أوجستو) أو فى دور (سينا) أو فى دور (اورسمان) أو فى دور (أغامنون) مثلاً ، فإن تمثيله لا يمكن أن يضعف ولكنه يقوى على أثر الانعكاسات الجديدة التى يكون قد تلقاها . وسوف يكتمل ويفخر بنفسه ويمتد بشخصيته . وسوف تكونون دائماً تغورين به وراضين عنه . فإذا كان قد أصبح صورة من نفسه وهو يقوم بالتمثيل فكيف يستطيع بعد ذلك ألا يكون صورة من نفسه . وإذا أراد أن يكف عن أن يكون صورة من نفسه ، فكيف يفهم النقطة الحقيقية التى يجب الوقوف عندها ؟

ويؤيدنى فى رأى هذا عدم تساوى الممثلين الذين يمثلون من ورحم وقلوبهم . فلا تفتظروا منهم أن يكونوا دائماً على وتيرة واحدة ، فإن تمثيلهم يكون بالتبادل تارة قوياً وتارة ضعيفاً ، ومرة حاراً ومرة أخرى بارداً ، وآونة ركيكاً وآونة أخرى جيداً متسقاً . ومن الممكن أن فشلوا عندانى الدور الذى نجحوا فى أدائه اليوم وظهروا فيه فى مظهر عظيم خلاف . وبالعكس من ذلك قد ينتصرون وينجحون اليوم فى النقطة التى فشلوا فيها بالأمس .

أما الممثل الذى يمثل بشئ من التأمل مع التعقق فى درس الطبيعة البشرية ومع تقليد ثابت حسب أنموذج مثالى ، وبعد تصور ذهنى ، فإنه يكون مثلاً كاملاً على الدوام فى جميع الحفلات التى يظهر فيها . لأنه يضع كل شئ بمقياس خاص فى خيلته ولا يتجه بتعبيراته إلى ذلك التردد الممل الذى يهضم الإسماع .

والحرارة في الإلقاء تدرجها ووثباتها وهذوتها وبدايتها ونهايتها عند الممثل .
فلا تتغير بمراته ولا مواقفه وحركاته . وإذا وقعت بعض تغيرات واختلافات في
تمثيله بين حيلة وأخرى ، فإنما يكون ذلك في صالح الحيلة الأخيرة إذ أنه يتقدم
باستمرار . فلا يبقى جامدا لا يتغير . ويصبح كأنه مرآة موضوعة بطريقة خاصة
تنعكس عليها الأشياء بنفس الدقة وبنفس القوة وبنفس الحقيقة . الممثل
أشبه شيء . بالشاعر ، فهو يستلهم باستمرار من ثروة الطبيعة التي لا تنضب ،
في حين أنه إذا لم يفعل ذلك سرعان ما يرى غضوب ثروته نضبوا تماما .

ما هو أصدق وأكمل تمثيل قامت به (كليرون) Cloiran . ؟ إننا
لو تتبعنا خطواتها وإذا ما درسناها حق الدرس ، لوجدنا أنها في الحيلة السادسة
تكون قد حفظت من ظهر قلب كل تفاصيل ودقائق دورها وكل كلماته .

وما لا شك فيه أنها قد اتخذت لنفسها أنموذجا مثاليا وحاولت تطبيقه
ومحاكاته في جميع أدوارها ، كما أن بما لا شك فيه أنها قد فكرت جيدا في هذا
الأنموذج السامي البالغ حد الكمال وحاولت أن يكون في أكمل صورة . على أن
الأنموذج الذي استقتته من التاريخ ، أو الذي ابتكرته مخيلتها وأبدعت فيه لم يكن
شخصا هي . لأنه لو كان لهذا الأنموذج قائمتها القصيرة لكان تمثيلها ضعيفا
مزيفا . وعندما اقتربت بفضل العمل من هذا الأنموذج بقدر المستطاع كانت
قد وصلت إلى قمة المجد . وإذا كانت قد وصلت إلى القمة فلم يكن ذلك إلا مسألة
مران واستدكار . وإنك لو حضرت تمثيل بروفتها لتلت لها أكثر من مرة ،
إنك قد وصلت إلى قمة المجد . ولأجابتك بقولها إنك تبالح كثيرا .

وكان هذا هو أيضا شأن الممثل (لي كوينوا) le Queanoy الذي أسلم به
أحد أصدقائه وصاح قائلا : قف ! إن الإحسان هو عدو الحسن . . إنك على
وشك لتتلاف كل شيء . فرد الفنان على صديقه المندم قائلا : إنك ترى
ما فعلت . ولكنك لم تر ما في دخيلة نفسي وما أضمره وما أنوى عمله
وما أصبو إليه .

وإني لا أشك في أن المثلة كليرون لم تشعر بنفس إحسان كوينوا

في محاولتهما الأولى . ، ولكنها بعد أن تطلبت على المصاعب وارتفعت إلى الدرجة التي كانت في غيبتها أصبحت واقعة من نفسها . وكانت تمثل أدوارها دون أن تشعر بأى شيء من التأثير وأصبحت - كما يحدث لنا في بعض الأحيان في الأحلام - تشعر بأن رأسها قد لمس السحب ويديها أخذتا تبحثان عن حدود الأفق ، وأصبحت روحا لا تمزوج عظم قمصته . وأنها إذا ما استلقت فوق أريكة من الأرائك وضمت ذراعها إلى بعضهما فوق صدرها وأغضت عينها وبقيت جامدة دون حركة ، تستطيع بعد أن تتابع حطبا بذاكرتها أن ترى نفسها ، وتسمع صوتها ، وتحكم على نفسها وفنّها ، وتنبأ بالآثر الذي سوف تتركه في نفس الجماهير . في تلك اللحظة تزوج شخصية هذه الفنانة . فتكون هناك شخصية كليون الصغيرة الجسم وشخصية (أجريبين) Agrippine الكبيرة الجسد .

المتحدث الثاني :

إنك إذ تقول ذلك فإنك تعنى أن الممثل ، سواء على خشبة المسرح أو في دراساته هو ، أشبه ما يكون بالأطفال الذين يتخللون أشباح المقابر ، وقد أسدلت فوق رؤوسها ملاءات يضاء كبيرة ، وأخرجت من المقابر أصواتاً مزجة كثيفة تخيف المارة .

المتحدث الأول :

إنك على حق فيما تقول وقد أصبت ، إذ أنه لا يمكن أن نقول عن المثلة (ديمينيل) Dumesnil ما قيل عن المثلة كليون . وذلك لأنها ترقى خشبة المسرح دون أن تعرف ما ستقوله . ولا تعرف ما تقوله حوالى نصف الوقت الذي تمثل فيه . ولكنها تصل إلى سماء المجد في لحظة من اللحظات .

ولكن لماذا ياترى يختلف الممثل عن الشاعر وعن الرسام والخطيب والموسيقي ؟

لا يمكن أن تبدو الملامح المميزة للممثل منذ أول لحظة من ظهوره على المسرح وقيامه بحركات عصبية ، بل يمكن الحكم عليها من اللحظات المادية الباردة

التي لم تكن منتظرة ولا متوقعة . ولكن لا يدري أحد من أين تأتي هذه الملامح ، فإن فيها ما يشبه الإلهام . على أن هؤلاء العباقرة عندما يقفون بين الطبيعة وبين أغراضهم ومقاصدهم وعيونهم الراحية ينظرون إلى الطبيعة تارة ، وإلى أغراضهم ومقاصدهم تارة أخرى . فإن جمال الإلهام ، والملاحم العابرة التي تبدو في أعمالهم المجيدة والتي يسجون هم بأنفسهم منها ، يكون لها أثر ونجاح أكيد . كأن رباطة الجأش يجب أن تخفف من هذيان الحواس وهوائه .

وليس الرجل الذي لا يملك زمام نفسه هو الذي يؤثر فينا ، فإن هذا التأثير هو فضيلة وخاصة يحتفظ بهما الرجل المسيطر على نفسه الذي يكبح جماحها . إن كبار الشعراء الذين يضعون المسرحيات هم قبل كل شيء متفرجون دائمون لكل ما يدور حولهم في عالم الطبيعة وعالم الأخلاق .

المتحدث الثاني :

إن عالم الطبيعة وعالم الأخلاق إنما هما عالم واحد .

المتحدث الأول :

ولكن هؤلاء الشعراء يأخذون كل ما يلتفت نظرهم ويختزنونه في أذهانهم ، وتأخذ هذه المجموعة المتجمعة طريقها من أذهانهم إلى مؤلفاتهم دون أن يشعروا بذلك .

إن الرجال المتحمسين ذوى العنف والحساسية يظهرون على مسرح الحياة . ويقومون بالتمثيل فيه مع بقية الناس ، ولكنهم لا يستفيدون من ذلك . وأما الرجال ذوى العبقرية فإنهم يأخذون لأنفسهم نسخة من صور هؤلاء .

إن كبار الشعراء وكبار المشائين ، وربما كل أولئك الذين يقدرون الطبيعة بوجه عام مما كان شأنهم ، والذين أوتوا إحساساً مرهفاً وخيالا غصبا وذوقاً سليماً للكائنات الأقل حساسية من غيرهم ، وهم على أتم الاستعداد لتلقى كل شيء ، فهم

يهتمون أكثر مما يجب بالتأمل والتحقق والتقليد . وذلك لكي يستوعبوا ويستفيدوا بقدر الإمكان . ولأنى أراهم دائماً والقلم في يد كل منهم وأما مهمهم الأوراق لتسجيل ملاحظاتهم ومشاهداتهم .

ونحن نسمع ونشعر ، ولكنهم يلاحظون ويدرسون ويرسمون ويصورون . وليس الحساسية من صفات العبقرية العظيمة ، فالعبقري يحب العدل والإيناف ولكنه يمارس هذه الفضائل دون أن يشعر بجلاوتها ، إذ أن عقله هو الذى يعمل كل شيء دون أن يكون لقلبه أى دخل فى ذلك . وفى أبسط ظرف من الظروف ، ولأنه المناسب يفقد الرجل الحساس رأيه . ولذلك لا يمكن أن يكون الرجل ذو الحساسية ملكاً كبيراً أو وزيراً خطيراً أو رباناً ماهراً أو عامياً عظيماً أو طبيباً بارعاً .

أما ما شتم صالة المسرح بالمتفرجين من هؤلاء الرجال ذوى الحساسية ولكن لا مجهولهم يرتدون خشبة المسرح .

أنظروا إلى النساء فإن حساسيتهن تزيد كثيراً على حساسية الرجال . وانظروا الفرق بيننا وبينهن فى لحظات الانفعالات . لئن يتفوق علينا كثيراً عندما يعملن ويتكررن . ولكنهن يبقين دون مستوانا وينقصن عنا كثيراً عندما يقمن بتقليدنا ، ولا تخلو الحساسية أبداً من الضعف . وإن الدفعة التى تخرج من عين الرجل الذى هو رجل حقاً تؤثر فينا أكثر من كل ما تطلقه كل نساء الدنيا من بكاء ونحيب وما يذوقنه من دموع .

وفى الكوميديا العظمى التى هى كوميديا الحياة التى أشهد إلهها دائماً نجد أن كل النفوس الحارة هى التى تشغل المسرح . أما الرجال ذوو العبقرية فإنهم يبقون فى صالة العرض فى وضع المتفرجين

ويطلق على الأولين اسم المجانين ، وأما الآخرون الذين يهتمون بنقل وتصوير جنونهم فيطلق عليهم اسم العقلاء . إن عين العاقل هى التى ترى وتبصر كل ما يبدو من مختلف الشخصيات من أفعال مضحكة ثم تصورهما لنا فتجعلنا نضحك منها كما جعلنا نضحك من هذه المؤثرات التى نفع ضحية لها بل إنها تجعلنا نضحك حتى من أنفسنا .

هذه العين هي التي تلاحظ الشخصيات وترسم الصورة المضحكة التي تأثرتم منها ، كما تصف صورة تأثيرها عليكم .

وبالرغم من وضوح هذه الحقائق فإن كبار المثاليين لا يوافقون عليها . وهذا سر من أسرارهم .

أما المثليون المتوسطون أو الجدد فإنهم اعتادوا على رفض هذه الحقائق وعدم التسليم بها وتفنيدها . ويمكن أن نقول عن بعضهم أنهم مثل جماعة المؤمنين بالخرافات الذين يؤمنون بأنهم مؤمنون . وأنه لا نجاة لهم إلا بالإيمان وبالحناسية .

وليس هذا لحسب ، فإننا إذا ماسألنا سائل قائلا : هل الثبرات المؤثرة المؤثرة التي تخرجها الأم من صميم فؤادها ليست ناتجة عن شعور حالي أو وليدة اليأس ؟ فإننا نجيبه بقولنا : كلا . والدليل على ذلك أن هذه الثبرات المؤثرة خرجت في حدود معينة ومواصفات خاصة وأنها جرد من طريقة من طرق الإلقاء . وأنها إذا خرجت عن هذه الحدود والمواصفات وزادت أو نقصت مثقال ذرة تصبح زائفة . كما أنها تخضع لقانون الوحدة والتوقيع شأنها في ذلك شأن المارمونيا التي يتم اختيارها وإعدادها من قبل ، ولا تفتي بالحاجة المطلوبة إلا بعد دراسات عميقة طويلة ، فضلا عن أنها تساعد على حل مشكلة من المشاكل . ولكي ينطق بها بالنعمة الصحيحة تكون قد تكررت في البروقات مئات المرات . ورغم من هذه الإعادات والتكرارات والبروقات المختلفة قد تظهر فيها بعض العيوب عند التثليل . وأن نقول هذه العبارة :

— سوف تصلين يا ابنتي .

أو عبارة :

— أنك تبكين .

فإن الممثل قبل أن يؤدي هذه العبارات يكون قد ردها وقتاً طويلاً في نفسه ، لأنه يصغى إلى نفسه في اللحظة التي توتر فيها عليكم . وإن كل مهارته

وعبقريته ليست في إحساسه هو كما تفترضون . بل في خداع النظارة بإبداء مظاهر هذا الإحساس .

إن صيحات الألم التي يصيح بها الممثل أثناء التمثيل إنما هي مستحرة في أذنيه قبل أن تصدر عنه . كما أن الإشارات التي تتم عن اليأس موجودة من قبل في ذاكرته ، وقد سبق له أن مثلها كثيراً من المرات أمام المرأة قبل أن يقوم بتمثيلها على المسرح .

ويعرف الممثل اللحظة المناسبة التي يرفع فيها منديله والتي تهمر فيها مدامه . فانتظروا هذه الدموع عند هذه الكلمة ، وعند هذا المقطع . لا قبل ذلك ولا بعد ذلك بلحظة :

إن هذه الرعدة في الصوت ، وهذه الكلمات المحتبسة . وهذه الأنغام المختنقة أو المستعيلة . وهذه الهزة في أعضاء الجسد ، والرعدة في الركبتين ، واحتباس التنفس ، والغضب ، إلى غير ذلك - ما هي إلا محاكاة وتقليد ودرس محظوظ وتقليد دقيق يحفظ به الممثل زمناً طويلاً بعد أن يدرسه تمام الدرس حتى يؤمن به في وقت أدائه . وهذا الدرس يترك له حرية الفكر ولا ينتزع منه كغيره من التمارين إلا قوة البدن ولا يتطلب منه إلا الجهود الجسدية .

وعندما يخلع الممثل ثياب التمثيل يصبح صوته ضعيفاً ، ويشعر بكثير من التعب والنصب . ويغير ملابسه أو يستلقي للراحة .

ولكن لا يبقى فيه أي ألم أو تأثر أو حزن أو انحطاط في الفكر .

أنكم أنتم أيها النظارة الذين تأخذون معكم كل هذه التأثيرات .

والنتيجة هي أن يكون الممثل متعباً جسدياً وأن تكونوا أنتم مكثبين . وذلك لأن الممثل قد تحرك دون أن يشعر بأي شيء أو يتأثر . في حين أنكم قد تأثرتم دون أن تتحركوا من أَمَا كنتم .

ولو كان الأمر على خلاف ذلك لصارت حالة الممثل دون شك من أتعس الحالات .

إن الممثل ليس هو الشخصية التى يؤديها . ولكنه يقوم بدورها ويشرحها جيداً لدرجة أنك تعتقدونه أنه هو هذه الشخصية التى يمثلها .

أن الوم والخطأ إنما يقمان بطيكم أتم فقط ، فهو يعلم حق العلم أنه ليس هو تلك الشخصية .

ويضحكى كثيراً أن الحساسيات المختلفة تنسجم مع بعضها للحصول على أكبر مقدار من التأثير ، فهى تلعب وتنطق وتقوى وتضعف لكى تتكون منها وحدة كاملة لا تتجزأ . ولذلك فإني أصر على رأى ، وأقول أن الحساسية البعيدة المدى هى التى تخلق الممثل المتوسط . وأن الحساسية المتوسطة هى التى تخلق السكره من الممثلين الضعفاء . وأن عدم وجود الحساسية بالمره هو الذى يخلق كبار الممثلين .

إن دموع الممثل تنزل من عينه . ولكن دموع الرجل ذى الحساسية تصاعد من قلبه . وأن الاحشاء هى التى تؤثر فى رأس الرجل ذى الحساسية ، فى حين أن رأس الممثل هو الذى يحمل فى بعض الأحيان التأثير إلى قلبه ، فهو يبكى كالإنسان الكافر الذى يعض الناس بالشهوات وكالرجل المخادع المستهتر الذى يركع أمام امرأة لا يحبها ولكنه يريد أن يخدعها ، وكالرجل الشرير الذى يتسكع فى الطرقات أو يقف أمام باب إحدى الكنائس ويصب عليك اللعنات والشتائم عندما يئس من عدم إحسانك إليه وعدم تأثرك لحالته ، وكالمرأة اللعوب التى لا تضرع نحوك بأية عاطفة ولكنها تهتز وترتعد بين ذراعيك .

هل فكرتم فى الفرق بين الدموع التى أثارها حادث أليم وبين الدموع التى يثيرها تمثيل عاطفى ؟ .

يسمع الناس قصة تراجيدية متقنة ، ورويدا رويدا يضطرب ذهن المستمع وتتأثر أحشائه وتهتم دموعه . والأمر على العكس من ذلك إذا شاهد الإنسان حادثاً أليماً ، فإن الموضوع والاحساس والأثر تقتلظ كلها ببعضها وفى نفس اللحظة تتأثر الاحشاء وتخرج الصيحة ، ويفقد الناظر صوابه وتهتم عبراته . هذه

العبارة تنهر في الحال .. أما دموع مستمع القصة فإنها تبدو في عينيه بعد حين وهذه هي ميزة المنظر الطبيعي والحقيقى على المشهد التمثيل . فهو يعطى دفعة واحدة ما بعد التمثيل بإعطائه ويقوم بإعداد العدة له . ولكن الإيهام في المنظر التمثيل من الصعب إيجاده . فإن غلطة بسيطة تهدمه من أساسه . التبررات يمكن تقليدها أحسن من الحركات ، ولكن الحركات تلفت النظر وتصدم المتفرج وتثير انتباهه .

وهذا هو أساس قانون لا أظن أن فيه شيئا من الاستثناء وهو تقديم الموضوع بالحركة ، لا بالرد فقط ، حتى لا يبدو جامداً .

حسناً .. ليس لديك ما تعارض به هذا القول . إننى أفهمك . أنك ترى قصة في مجتمع . وأحشائك تتأثر ، وصوتك يتقطع ثم تبكى . لقد أحسست ، وأحسست بقوة . وأنتى موافق على ذلك . ولكن هل استعددت لذلك ؟ لا . هل كنت تمثل شعراً ؟ لا .

ومع ذلك لقد نجحت في استرعاء الانتباه وإيجاد تأثير كبير .. هذا صحيح .. ولكن انقل إلى المسرح صوتك الاعتيادى وتصيراك البسيطة وملابسك المعتادة . وحركاتك الطبيعية . وانظر كيف تكون ممثلاً مسكيناً خفيفاً .

إليك ما شئت ، وأذرف من الدموع ما شئت ، ولكنك ستكون اضحكة وسيسخر الناس منك .

إن تكون القصة التراجيدية مأساة مؤلمة ، ولكنها ستكون استعراضاً عجزاً .

هل تعتقد أن مشاهد مسرحيات (كورنيل) و (راسين) و (فولير) وحتى (شكسبير) يمكن أن تناسق مع صوتك العادى الذى يسمع إحاديثك العادية ، أو مع نبراتك العادية ؟ .

فكروا لحظة فيما يسمى بالواقعية في المسرح .. هل معناها إظهار الأشياء..
كالوكانت في شكلها الطبيعي ؟ كلا ..
إن مفهوم الواقعية في هذا المعنى هو الشيء العادى . إذا فاعسى أن تكون.
الواقعية في المسرح ؟ .

أنها تتأمل الحركات ، والأقوال ، والوجه ، والصوت والأشارات والتثيل مع
أتمودج مثالى تخيله المؤلف ، وكثيرا ما يبالغ الممثل في محاكاته وهذا هو الشيء..
المجيب .

إن هذا الأتمودج لا يؤر فقط على الأنغام وطبقات الصوت . بل أنه يدخل
تعديدا على طريقة التحرك والمظهر الخارجى للممثل . ويستنتج من هذا أن الممثل
في الشارع والممثل على خشبة المسرح هما شخصان مختلفان كل الاختلاف حتى
ليصعب على الإنسان التعرف عليها إلا بشيء من الجهد . وأول مرة رأيت
فيها المثلة كلهم في منزلها ، لم يسعنى إلا أن أصبح قائلا : حقا يا آنسى إننى
كنت أظنك أطول من ذلك بكثير .

أن المرأة التيمسية والتيمسية حتما ، تبكى فتؤثر فيك ، أو ما هو أبعد من
ذلك ، ولكن أقل شيء يغير من تعبيرات وجهها قد يبعثك على الضحك . وأن
نبرة من التبرات الخاصة بها قد تصدم سمعك وتضيقك ، كما أن حركة من حركاتها
المتعادية تجعل ألمها ألما قهيدا غير مقبول . ذلك لأن الانفعالات الكبيرة يكون
لها اثرها دائما على الوجه ذلك الأثر الذى ينقله حرفيا الممثل القليل الخبرة ،
ولكن الممثل الكبير يتجنبه كل التجنب :

ونحن نريد من الرجل أن يحتفظ فى آلامه وانفعالاته بصفته كرجل ، وأن
يحتفظ أيضا بكرامته ورجولته .
ولكن ماهى نتيجة ذلك المجهود البطولى ؟

إن نتيجته هى إيساده عن الألم وتخفيف هذا الألم .

نحن نريد من تلك المرأة أن تقع بشكل لطيف ، وبطريقة مهذبة ومن ذلك

البطل أن يموت ميتة المصارعين القدماء في وسط الحلبة بين تصفيق الجماهير في أدب وتبل ، وفي ثبات ووقار .

ومن ذا الذي يمكنه أن يحقق رغباتك هذه ؟ هل هو ذلك البطل القوي المضطرب الذي يخضعه الألم والذي تغير الحساسية من شكله ؟ .

أم هو البطل المتزن الذي يسيطر على أعصابه ويمارس تمرين الرياضة البدنية وهو يطلق أنفاسه الأخيرة ؟

إن المصارع القديم شأنه شأن الممثل الكبير . والممثل الكبير — على غرار المصارع القديم — لا يموتان كما يموت غيرها من الناس في فراشها ، ولكنهما مضطربان لأن يهدما لنا ميتة أخرى لكي يحوزا إعجابنا وتصفيقنا .

كما أن المتفرد ذا الحساسية قد يشعر بأن الحياة المجردة والتماثيل العارية من كل فن إنما هو تمثيل ضعيف فقير ويختلف مع الموضوع نفسه كل الاختلاف .

وهذا لا يعني أن الحياة المجردة ليست لها لحظاتها السامية . ولكني أعتقد تمام الاعتقاد أن من يكون جديراً بإدراك هذه اللحظات السامية واقتناصها ويستطيع أقياسها في غيخته وبعبقريته — يستطيع تمثيلها وهو رابط الجأش ثابت الجنان .

ومع هذا فإني لا أستطيع أن أفكر أن هناك نوعاً من تحريك الأحياء أو الانفصال يكون حقيقياً أو مصطنعاً . ولكنكم إذا ما سألتهموني عن رأيي فإني أقول لكم : أنني أعتقد أن هذا لا يقل خطورة عن الحساسية الطبيعية ، فإنها تجر الممثل رويداً رويداً إلى النعمة المؤثرة وإلى التردد المشابه الذي يبعث على الملل . وهو عنصر يختلف كل الاختلاف مع وظيفة الممثل الكبير فهو يضطر غالباً إلى التجرد منه . وإن تضحية الممثل بنفسه لا يمكن أن تتم إلا إذا كان لهذا الممثل رأس من حديد لا يفهم ولا يدرك . وقد يكون أيضاً من الأفضل لتسهيل الانبجاث والدراسات وتبسيطها ، وبلوغ درجة الكمال والقدرة والكفاية على الإلقاء وحسن التعبير — أن لا يضطر الممثل إلى أن يتفصل عن شخصيته . وذلك

لأن أكبر صعوبة تواجهه هي أنه منظر للاقتصار على دوره الخاص، وهذا بما يجعل
الفرقة تتكون عادة من عدد كبير من الممثلين . ولذلك وجب اختيار الممثلين
الذين خلقوا جل المسرحية التي لا أراد تمثيلها .

المتحدث الثاني :

ولكننا نلاحظ في وسط جمهور كبير مزدحم لمشاهدة حادث أليم أن جميع
الحاضرين يعبون - كل منهم حسب طريقته - عن إحسانهم الطبيعي الخاص دون
أن يستعدوا لذلك ، وهكذا يخلقون استعراضاً بديعاً عجيلاً . ويكون بذلك أشبه
بآلاف النماذج التي لها قيمتها في النحت والرسم والمسقي والشعر .

المتحدث الأول :

هذا صحيح . . ولكن هل من الممكن المقارنة بين هذا الاستعراض وذلك
الاستعراض الذي سبق إعداده والفهم عليه ، وبذلك التناسق الذي يوجده
ويُدخله الفنان بقله من الشارع إلى المسرح أو إلى الشاشة ؟

وإذا كان الأمر كذلك فإني أقول لك أين سحر الفن العظيم وأبداعه ، إذا
ما كانت الطبيعة تعمل خيراً من الفن ؟ هل تستطيع أن تشكر أن الفن يتفوق
على الطبيعة ويأتي بأحسن منها ؟ ألم تمتنع يوماً من الأيام إحدى السيدات
وتقول لما : إنك تشبهين صورة العذراء التي رسمها الرسام الكبير رافا يلو تمام
الشبه ؟ .

وعندما رأيت في أحد الممرات منظرأ طبيعياً جميلاً ، ألم تقل ياله من
منظر روما تبيكي ؟

ومن جهة أخرى فإنك تحدثني عن أشياء واقعية ، ولكني أحدثك عن أمر
تقليدي .

إنك تحدثني عن لحظة عابرة من لحظات الطبيعة . وأنا أحدثك عن عمل فني
كبير تم إعداده من قبل ، وجرى تنفيذه وله تطوره وبدؤه وارتقاؤه .

خذ كل واحد من الممثلين ، واحل ما يحدث في المسرح إلى الشارع ، وأرى شخصياتك الواحد بعد الآخر فرادى أو مثنى أو ثلاثا ، ثم دعمهم يقومون بحركاتهم الطبيعية الخاصة ، واجعلهم يتصرفون في حركاتهم حسب طبائعهم دون مراعاة للفن . وسوف ترى الفوضى تضرب أطنابها .

أما إذا أردت أن تتلافى هذا النقص ، فهل تجعلهم يكررون التمثيل سوا ؟ معنى هذا أنه عفاء على الحساسية الطبيعية ، وعلها السلام .

وقد يحدث في المسرح - كما يحدث في المجتمع المنسق المتبدن - أن يضحي كل فرد من الأفراد ببعض حقوقه لمصلحة المجموع .

ولكن من ذا الذي يقدر قيمة هذه التضحية ؟ هل هو الشخص المتحمس ؟ أو الإنسان المتعصب ؟

لا طبعاً . لأن الذي يقدر هذه التضحية في الهيئة الاجتماعية إنما هو الرجل النصف المتزن . وأما في المسرح فهو الممثل الواحد الجأش الهادئ الطباع .

وأما استعراضك الذي تحدثت عنه وقلت أنه يحدث في الشارع ، فهو بالنسبة للاستعراض المسرحي كجذاعة من المتوحشين بالنسبة لمجموعة من الرجال المتدينين .

المحدث الأول :

إذا كان هذا الممثل أو هذه الممثلة من الممثلين المتعمقين كما هو مفروض ، فقل لي هل كان يضطر بيال الأول أن يلقى بنظرة على الألواح . والآخرى تبعث بإقتسامه إلى بعض النظارة ؟

وإذا كان معظم الممثلين يتخذون إلى النظارة ، فهل من المناسب أن نذهب إلى الكواليس لإسكات ممثل ثالث يستغرق في الضحك وإخطاره بأن المحطة قد حانت لكي يظهر على المسرح ليمثل دور المنتحر ؟

وهذا يبعثنى على التحدث اليك عن حادث وقع لمثل وزوجته يكره كل منهما الآخر . وهما يقومان بتمثيل دور العاشقين المتيمين . وهذا المنظر قد جرى تمثيله على خشبة المسرح أمام الجماهير . وقد قام هذان الممثلان بدورهما على أحسن ما يكون الأداء واستحوذا على إعجاب الجماهير وتصفيقهم المستمر من جميع الرواد على اختلاف طبقاتهم . وقد قاطع تصفيقنا وهتافنا تمثيل هذا المنظر عدة مرات . وكان ذلك في الفصل الرابع من فصول رواية (مولير) المشهورة (كيد العشاق) *Depit Amoureuse* حيث كان الممثل يقوم بدور (ايراست) وامرأته بدور (لوس) التى كانت تعشق حبيبها عشقا مبرحا .

وبعد انتهاء هذا المنظر أدى الممثلان التحية للجماهير رداً على تحيتها وتصفيقها ثم أخذ الممثل زوجته وضغط على ذراعاها بين الكواكيس ضغطة شديدة كادت تنكسر منها عظامها . وعندما صاحت من الألم رد على صيحتها بأقذع الشتائم وانهاled عليها بالعنات والسباب . . .

التحدث الثانى :

أتى لو كنت قد شاهدت هذين الممثلين اللذين حدث أولهما على خشبة المسرح وثانيهما بين الكواكيس ، لما وضعت قدمى مرة أخرى فى أى مسرح من المسارح .

التحدث الأول :

إذا اعتقدت أن هذا قد حدث بين الممثل والممثلة دون أن يكون فى ذلك بأس . فهل من الممكن أن يحدث مثله بين عاشقين أو زوجين ؟ .

ولكن اسمع ما أرويه لك عن مشهد آخر بين هذه الممثلة نفسها وبين ممثل آخر هى عشيقته فعلا .

بينما كان يقوم الممثل العشييق بأداء دوره قالت له الممثلة بصوت خفيض أثناء التمثيل - إن زوجى رجل سافل . لقد سبى بالفاظ لا أجزؤ على التفوه بها .

وبينا كانت تقوم بدورها في الرد عليه أثناء التمثيل قال لها - بصوت منخفض ألا تعرفين ذلك عنه بعد ؟

وهكذا كان يجري الحديث عن الزوج أثناء تأديتها لدورها على خشبة المسرح .

وأخيراً يقول لها : هل تناول العشاء سوا هذا المساء ؟

وترد عليه قائلة : إني أتمنى هذا ، ولكن كيف السبيل إلى ذلك .

فيقول لها : أن هذه شيء يتعلق بك أنت .

فتسأله قائلة : وماذا يحدث إذا علم زوجي بذلك ؟

فيرد عليها قائلاً - هذا أمر لا أهمية له ، إننا سنقضي شويلاً ليلة ممتعة .

فتسأله من سيكون معنا . ؟ فيرد عليها بقوله ؟ من تريدن ؟ فتقول له :
للا تفسد دعوة المدير .

وهكذا يبدو هذان الممثلان الماشقان أمامك كأنهما مشغولان بتأدية دورهما على المسرح وتسمعهما وهما يتحدثان بصوت عال بحوار المسرحية ، بينما كانا في الواقع يتحدثان بحديث شخصي لم تسمعه أنت ولا أحد من النظارة . ومع كل ذلك فإنك تصفق لهما مع بقية الممثلين . ويجب أن تعرف بأن هذه المرأة ممثلة بارعة ، ولا يستطيع أحد التمثيل مثلها ، ولا أن يقوم بدورها بمثل تلك العبقرية والذكاء والرشاقة والدقة في الأداء . بينما كنت أنا أضحك بيني وبين نفسي من هذا التصفيق والثناء المفرط .

ومع هذا فإن هذه الممثلة تخضع زوجها وتخونه مع ممثل آخر . وتخون الممثل مع المدير ثم تخضع المدير مع شخص آخر يفاجئها المدير بين ذراعيه ، ويفكر في الاقتران ، فيقف أمام خشبة المسرح في أسفل درجات السلم ويستند أنه يخيف تلك الحاتمة بوجوده وبظنرات الاحترار التي ينظر بها إليها . ويرجعها حتى ترتبك ولا تنال رضا الجماهير أو تستحوذ على إعجابهم . فتبدأ الكوميدياء ،

وتظهر الخائنة ، وتلمح المدير ودون أن تستغرق في إلقاء دورها تقول له مبسمة :
يا لك من رجل غريب أنك تقضب من لا شيء وعند ذلك يتسم المدير بدوره
فتقول له يا غراء : هل ستأتى هذا المساء ؟

فيسكت المدير وعندئذ تسفر قائلة يجب أن نفسى هذه السخافات ..
سأنتظر عريك ، أرسلها لتأخذنى إليك .

هل تعرف يا صديقى فى أى منظر تبادل هذا الحديث فقد كان ذلك فى أحد
مناظر رواية (لا شوسيه) la Chausse المثيرة الذى كانت فيه هذه الممثلة
تبكى وتثحب وتجهش بالبكاء وتجعل النظارة . يكون بدموع غزيرة . إن هذا لا بد
أن يدهشك ولكن هذا هو ما حدث .

المتحدث الثانى :

هذا ما يجعلنى أفرز من المسرح وأمته .

أنطونيو موروكيزى

Antonio morocchesi

١٧٦٨ — ١٨٢٨

عهد بترية أنطونيو موروكيزى إلى الآباء الأسكولويين من رجال الكنيسة المسيحيين بمدينة فلورنس . ومع هذا فقد هجر سلك الكهنوت واتجه نحو المسرح الذى كان يهواه وبجبه خبياً جداً . وقد أخذ فى دراسة تراجيديات الكاتب القصصى الكبير (فيكتوريو ألفيري) Victorio Alfieri ، ثم اشتغل بالتمثيل ونبغ فيه نبوغاً كبيراً حتى حاز شهرة عظيمة فى فنه ، لم يصل إليها أحد من قبله ، ولا يمكن يصل إليها أحد من بعده .

وقد بدأ أنطونيو موروكيزى التمثيل فى بداية الأمر أمام الجماهير على المسرح المسمى (بورجواونى ساتى) بمدينة فلورنس حيث كان أول من مثل فيه بإيطاليا دور (هاملت) لشكسبير ، وكان يتحلل إذ ذاك لاسم (اليسيزوكانيى) .

وقد عمل مدة من الزمن فى فرقة (لويجي دل بونو) وفى فرقة (لويجي روسى) وفى فرقة (فرينيه) Vernien ثم فى فرقة (اسبروتشى وبرياني) . . وكان فى أغلب الأحيان يقوم بدور الممثل الكوميدي الأول .

كما كان موروكيزى أيضاً أستاذاً فى الإلقاء والفن المسرحى فى أكاديمية الفنون الجميلة بمدينة فلورنس منذ عام ١٨١١ .

وفى سنة ١٨٢٢ قام بطبع دروسه التى ألقاها بهذه الأكاديمية بعد أن أضاف إليها بحثاً شاملاً عن الإشارات والحركات التمثيلية .

وفضلاً عن هذا فإنه ترك لنا مجلداً ضخماً عن ذكرياته التى عنى (يارو) بنشر فصول منها فى مجلة الأمة (نازيونى) بمطبعة بنبراد عام ١٨٩٦ .

وقد كتب موروكيزى أيضاً بعض المسرحيات التى نشرت عام ١٨٢٢ فى

مجلدات ، قام بنشرها الناشر (شرديتى) بمدينة فلورنس .

والفصل الذى ننقله هنا مستخرج من كتاب (الفن المسرحى الذى قام
بجمعه هوراس) — من تأليف انطونيو مورو كيزى الأستاذ با كاديمية الفنون
الجميلة بمدينة فلورنس .

إذا شاهدت أيها القارىء فلاحاً ساذجاً متمدناً يبلغ من العمر ستين عاماً ،
وهو يرتدى ثياباً أنيقة ويحاول أن يظهر أمامنا بمظهر المنازل الفرنسى الرشيق
الدون جوان —

فهل من الممكن ألا تشعر بالضيق والاضجر أو ألا تستلقى على قفاك من
الضحك ؟

إن مثل هذا الخليط العجيب من المظاهر التى تبدو فى هذا الشخص قد
يجب الرجل الفنى ، ولكنه لا يمكن أن يروق عقل أى إنسان ذى ثوق سليم .
وليفن ثمة شك فى أن العبقرية تسمح للممثل الدراماتيكي بأن يضيف بعض
التغييرات من عنده فى سبيل إظهار الفن البديع الذى يجذب إليه القلوب ، وأن
صورة الممثل الأعلى فى الجمال قد تنخدع أحياناً الممثلين القليلي الخبرة ، لأنهم فى
بعض الأحيان يخرجون عن الطريق السوى فى سبيل تقليد هذا الممثل الأعلى .
كما أن من يحاول أن يكون طبيعياً أكثر من الطبيعة يصبح ضيقاً تافهاً . أما
من يبالغ فى حركاته وإشاراته فى تمثيل فانه سرعان ما يصبح ثقيلاً يبعث تمثيله
على الضيق والتبسم . هذا وأن من يحاول أن يظهر بمظهر الممثل الكبير أكثر مما
ينبغي يثير الشفقة والضحك .

ولاشك فى أن من يحاول اجتناب كل خطر من الأخطار لا يقوم بأى عمل
من الأعمال . وهكذا يبقى فى مكانه ولا يلتفت إليه إنسان حتى يتدثر ويقتى عليه
النسيان .

أما ذلك الذى يجهد نفسه أكثر مما يجب ، فى سبيل تنويع لقائه وتمثيله ،
فإنه يتألم ويصبح مثل ذلك الرسام الذى يريد أن يرسم الحيوانات ذوات

الأربع من الهواء أو الطيور من البحار ١١.

ومن ذا الذى لا يعرف أننا فى بعض المواقف إذا أردنا اجتناب ضرر بسيط
ونخرجنا عن الطريق السوى ، لا بد أن يوقننا ذلك فى ما هو أشد ضرراً .
وهكذا الحال بالنسبة للفن .

وكل ما نريده منك الآن أيها الممثل الفنان هو : أولاً : أن تفهم دون
ما لبر أو إلهام بمجرد ظهورك على المسرح ، الصفة وطابع الشخصية التى تريد أن
تظهرها أمامنا وقدمها لنا — وثانياً . أن تكون هذه الصفة صفة واحدة
لا تتعدد ، وإن تكون فى غاية البساطة والوضوح منذ بدء التمثيل حتى نهايته ،
وإن لا تهمل أبداً ذلك النموذج الذى أرعمت أن تسير على هداه حتى ولو كنت
من يهرون وراء الحصول على تصفيق الجماهير .

وإن استعمال أشياء جديدة فى الأداء والتعبير للتأثير فى النظارة يتطلب
شيئاً كثيراً من الحيلة والحذر . لأن الطبيعة والفن إذا ما سارا جنباً إلى جنب
وفى تناسق يؤتيان أعظم الثمرات وتكون لها أحسن النتائج ، فى حين أن المبالغة
تعمل التمثيل مدعاة للسخرية ونوعاً من الكاريكاتورية .

ولأنى أؤكد لك أيها الممثل بأنك سوف تكون موضع الإعجاب من المتفرج
الناقد إذا استطعت اختيار أحسن الوسائل للإلقاء وطبقها على أحسن الوجوه ،
ولكن إذا كانت عبقريتك الفذة توحى إليك بشئ جديد معقول تدخله على
فنك حتى تصبح موضع احترام النظارة وإعجابهم ، وتعال تصفيقهم — لحاول
أن تتحمل الحقيقة أكبر جانب من ذلك الشئ الذى تتبدعه . وهذا هو الشرط
الأول فى كل ابتداء أو تغيير يتم بالأمانة والصدق .

ولا يجب أن يوحى إليك تصفيق الجماهير من السوقة والأغبياء الذين تمتلئ
بهم ردمة المسرح بأن تخطئ بين الأشياء الجميلة حقاً والأشياء التى تبدو جميلة
ولكنها ليست من الجال فى شئ ، وذلك لأنه يوجد بين العدد الكبير
من يشاهدون التمثيل ويستمعون إليك ، عدد قليل جداً من الأكفاء الذين
يستطيعون الحكم على الأشياء حكماً صائباً نزيهاً .

ولا يجب أن يستهويك أيها الممثل ما يقابلك به النظارة من الحثايف والتصفيق
ولا تحاول العمل على نيل الإعجاب إلا في حدود الحقيقة والفن السامى .

إن ابتداع أشياء جديدة تبقى على مر الزمن يعتبر من الفضائل والحاسن لأن
التطور والتجديد أمر طبيعى فى جميع أنحاء الدنيا ، إذ يدخل التجديد باستمرار
فى الزراعة فى الريف ، كما تتجدد المباني فى المدن ، وكما تتجدد باستمرار القوانين
والعادات والعرف والأزياء إلى غير ذلك . ولا ندري كيف تكون حالة الفن
إذا شاخ وبقي كما هو عليه دون أى تجديد معقول . على أن يكون هذا التجديد
صادراً من منابع الطبيعة ، وتكون له فائدة كبيرة ويستحق المدح والثناء واحتفاء
الجمهور وتقبلهم له وإقبالهم عليه .

وإنى لآتساءل . كيف يمكن أن تقوم بتمثيل مسرحيات (جولدوني)

Goldoni ؟

إن جميع أفراد المجتمع يعلموننا فى كل يوم كيف نقوم بذلك . فى حين يمكن
أن يكون كل منهم أعوذجا جيدا لذلك الكاتب الكوميدي اللاذع الذى يلقبونه
بأمير الكوميديا ، والذى يعرف كيف يختار أنسب الأشياء لما يريد .

وللوصول إلى النقطة الصائبة وبلوغ حد الكمال يجب أن نعمل على التلطيف
من الطبيعة التى تكون دائماً جافة فى حالتنا هذه .

وعما لاشك فيه أنه إذا كان من الواجب تقليد شخص من السوق ، لا يجب
أن اختار لذلك صورة أردتهم وأكثرم خشونة وفضاظة . ولذلك كان من الواجب
تجنب مثل هذه الشخصيات على قدر الإمكان لأن مثل هذه الشخصيات المرذولة
تبعث الحزن والألم فى ذوى النفوس الرقيقة الذين تتلى بهم دور المسرح .

كما أنه إذا اقتضى الأمر تمثيل شخصية البخيل فلا يجب المبالغة فى ذلك
باختيار شخص قدر مرذول تفرز من رؤيته النفوس . وإذا ما أردت تمثيل
رجل شديد المراس صلب الرأى فلا ينبغي أن يكون من القسوة وسفاكى الدماء ،
كما أنه عندما نريد إبراز شخصية المرأة الظرفية العجيبة فلا يجب إظهارها فى

صورة امرأة لعب خلية . أما إذا اقتضى الأمر ولم يكن هناك بد من اختيار مثل تلك الشخصيات فيجب أن تكون عباراتها عفيفة قوية بقدر الإمكان إذا لم يكن المؤلف أراد غير ذلك .

هكذا وأن التراجيديا التي كتبها مؤلفها بأسلوب رفيع يجب أن تمثل أيضاً بمثل هذا الأسلوب الرفيع .

وأن الأسلوب الرفيع هنا ليس معناه استعمال السجع البارد الرتيب، وتضخيم الكلمات وتضخيمها والإكثار من التلويع باليدين . ولا النظر باستخفاف من أعلى إلى أسفل إلى الزميل الذي يمثل أمامه على المسرح ، كما أنه لا يجب على الممثل أن يضم ذراعيه إلى صدره كما يفعل الحمال العاقل الذي لا يجد عملاً . ولا يجب أن يفتح فمه بشكل غثيف أو يكثر من الصياح والضجيج بأصوات منكرة يخرجها على هواه وحسب مشيئة وألا يتهيج أو يتلوى كالثعبان عندما يريد أن يمثل الألم . بما يفعله كثير من الممثلين في الوقت الحاضر وما يبعث على الضجر . بل يجب على الممثل أن يكون هادئاً رزيناً دون أية مبالغة . وذلك بأن يؤدي دوره في حدود المقول ، وأن تكون خطواته خطوات وثيدة يراعى فيها أصول المدينة واللباقة أكثر من أصول الفن . وأن تكون إشاراته متناسبة مع عباراته . وأن تكون حركاته أنيقة رشيقة سريعة متزنة . وأن تكون نبرات صوته وعباراته واضحة وأن يكون نطقه سليماً واضحاً نبيلاً وثيداً وليس متقطعاً . وأن تكون ملاحظه هادئة بعيدة عن الافتعال . وأن يصدر صوته من صدره لا من حلقه . وأن تكون وقته محدودة ومتناسبة . وأن يكون راجل الجأش ثابت الجنان ، وأن تأثر روحه تأثراً كافياً بحيث تستطيع أن تنقل إلى قلوب المتفرجين ، ذلك التأثير الذي يشعر به أو يتظاهر بالشعور به .

وأن تكون للممثل سيطرة كاملة على الدور الذي يقوم به . وأن تكون له معرفة تامة بالموضوع الذي يمثل فيه والشخصية التي يقوم بأداء دورها . وأن تكون ملاحظه متفقة مع ملابس تلك الشخصية .

وأن يعمل على إقناع القليبين بدلا من مباحثة الكثيرين . وهذا كله هو ما تتطلبه أصول الفن من الممثل التراجيدى .

.. وإن الوسائل اللازمة للحصول على كل هذه الكفايات قد أوضحناها بالتفصيل فى الدروس التى ألقيناها والتى يستطيع كل إنسان الرجوع إليها ...

وإذا كانت طريقة الأداء يجب أن تكون دائما طريقة نبيلة وكاملة فى التراجيديا ، فإنها يجب أن تتدرج وأن تختلف بأن تملأ تارة وتنخفض تارة أخرى حسب المواقف والظروف . ولأنى أقول على سبيل المثال إن الذى يقوم بدور وكيل أحد العظماء يجب أن يؤدى دوره بطريقة أقل غامة ونبلا عن الطريقة التى يؤدى بها من يقوم بدور العظيم ذاته . كما أن من يقوم بدور هذا العظيم يجب أن تكون طريقته فى الأداء أقل غامة ونبلا من طريقة من يقوم بدور الملك . كما أن من يقومون بأدوار الملوك والعظماء عندما يتحدثون إلى الوزراء أو الكبراء يجب أن تكون طريقتهم فى الأداء أكثر نبلا منها عند تحدثهم إلى موظفيهم وخدمهم .

وفى هذا المثل الذى ذكرناه ما يكفى للتعبير عن الطريقة الصحيحة فى الإلقاء لأنه قد يكون من المخافة أن يتحدث من يقوم بتمثيل شخصية (فيلوتيت) *Filottete* المتسول الضعيف بنفس الطريقة التى يتحدث بها من يقوم بتمثيل شخصية (عوليس) *Ulysses* ذلك الرجل الواسع الثروة والسليم البدن . فى حين أن هاتين الشخصيتين همومان بدورين من أدوار البطولة فى تلك التراجيديا .

وأن الكوارث تسوى بين العظماء الرجال والرجال العاديين لأنه إذا ما أصابت إحدى الكوارث عظيما من العظماء سرعان ما يصبح كالقراء سواء بسواء ويرى أن الامتياز الذى كان يتمتع به من قبل لم يكن إلا شيئا عرضيا وظلما من المجتمع .

وقد كان أوديب الملك أثناء سقوطه ومجده وعند دخوله مدينة طيبة شيئا . وعندما أصبح عاجزا شريفا فى الغابات كفيف البصر شيئا آخر .

فإذا كان مؤلف التراجيديا بسبب عدم خبرته أو لعدم عنايته لم يميز بين هاتين الحالتين ، كان على الممثل أن يتلافى هذا النقص وذلك بواسطة طريقته فى الأداء .

وانك أيا الممثل إذا أردت الاحتفاظ بما لك من الشهرة والصيت . وريغت في إقناع الناقد الواعي ، فاعليك إلا أن تعمل كل ما في وسعك لكي يصل ما تبيده من أفعالات وتأثيرات إلى قلوب المتفرجين .

ولا يكفي الممثل الدرامي الكبير أن يلقي العبارات على وجه الدقة حتى يكون كبيراً . ولكن يلزمه ذلك السحر العذب الذي يفتن المتفرج ويتغلغل في نفسه ويأخذ بلبه .

ولا يجب أن تعتقد أنك تستطيع الحصول على هذه المميزات بالقرن وحده ، بل يجب أن تستلهمها من الطبيعة . فإذا ما أردت أن تبكي النظارة فعليك أن تبكي أنت أولاً . واجعل ملامح وجهك توحى بأن دموعك تنهمر حقاً . وإذا ما أردت أن تحظى برضاء الجماهير وإعجابهم من تمثيلك فيجب عليك أن تستخدم ملامح وجهك وتجعلها تماون نبرات صوتك . فعندما يكون كلامك بصوت منخفض حزين يجب أن يظهر الحزن على وجهك . أما إذا كان صوتك يدل على التهديد والوعيد فيجب أن تبدو على وجهك إشارات الغضب . وإذا كان كلامك يدل على المرح والفاكهة فيجب أن يبدو وجهك ضحكاً . أما إذا كان كلامك شديداً صارماً فيجب أن يكون وجهك جوساً . واجعل من حركاتك ونبرات صوتك في تمثيلك ما يتفق مع ما أراده المؤلف .

والتي تكون لديك المعرفة اللازمة بالإنسان عليك أن تبحث معي وتدرس عاداته وطباعه في كل فترة من فترات حياته .

أما الصبي فالبرغم من أنه ليس له دور كبير في التمثيل، إلا أنه بمجرد أن يترعرع ويكبر يشتبي دائماً المزاج مع أقرانه . فهو ضحك ويلهو ويتسم ويسكي ويصرخ ويسكت ويقفز إلى غير ذلك . فإذا ما حدث ودخل أحد الصبية في الفن ليعرق بالتمثيل فإننا لن نكون في حاجة إلى تلقينه عادات الرجال وطباعهم وأخلاقيهم حتى لا يفقد بساطته التي يتحلّى بها في مثل عمره ، وحتى لا ينحرم من الوسائل التي تظهره وتجعله مقبولاً ومحبوّباً من النظارة ، لأننا نكره عادة الرجل المختصّ، كما نكره أيضاً الصبي الصغير الذي يبدو في مظاهر الرجال .

إن وضع كل شيء في محله والنظام الذي هو أساس النجاح في كل عمل فن الأعمال الإنسانية هما الطريق الذي يؤدي إلى النجاح .

وإن السن المبكرة التي تتراوح بين السابعة والرابعة عشرة والتي يطلق عليها الناس اسم (سن البراءة وعدم المسؤولية) ينذر أن يضمها المؤلفون في المسرحيات لأنها سن لا تعرف الكياسة . ولذلك تفسد المسرحية إذا ما أقحمت بها .

أما الشاب فإنه بمجرد أن يترك إلى نفسه وعلى هواه كالحصان الجروح الذي بعدد من جهة إلى أخرى دون هدف أو سبب معين ، والذي يقف بمجرد أن يرى مرمى خصبا فإنه يكون بطبيعته مطيعاً لنا كالنمعة إزاء التأثيرات السيئة ، كما يصبح قليل الاحتمال لمن يظله ويكون مسرفاً مع من يذله ، ومنفرواً ومتعالياً على من يخضعون لسيطرته . وهو يهوى الكلاب والحيل والصيد والعدو وكل شيء آخر من هذا القبيل . وهو يريد كل شيء . وسرعان ما يترك كل ما كان يريد به ويستتبه . ولا يضم إلا ببطء ما فيه منفعة وعونه . وهو شجاع وجريء . مقدم يناقش ويعارض كل رأى .

وهذه السن تخدم للممثل كثيراً من النماذج المشوقة . وإذا ما درست جيداً ومثلت بصدق فإنها تدرجك كل السرور ، على أن يشار إلى عيوبها الكبرى بلباقة دون التعرض لتصويرها بوضوح .

أما سن الرجولة فإنها تشفى كل ما فيه راحتها وسرورها ، فهي تحب التمجيد والأصدقاء ، ولما كانت هذه السن هي الأقل عيوباً فإنه من الصعب تمثيلها . وفي الحق إن كل شيء في حدود الاعتدال لن يستطيع تقليده إلا القليلون .

فإذا ما أردت أيها الممثل اختيار أنموذج تسير على هده في التمثيل دون أدنى خطأ ، يجب عليك أن تتجنب جميع النماذج التي تستطيع محاكاتها بسهولة . وعندئذ تكون قد أحرزت النتيجة التي تبحثها .

إن الطبيعة هي دائماً غيرة وحريصة على ما فيها من جمال لا نهاية له .

ولكنها من آن لآخر تظهر شيئاً من هذا الجمال . فعليك أيها الممثل أن تقلد أجل ما في هذه الطبيعة وهو الإنسان . فإذا ما أردت أن تقلد شخصاً ما تكون قد حيتته الطبيعة بمميزات وفضائل عظيمة ، يجب أن تكون في مثل مهارته ويمزاته وفضائله حتى تكون مثله .

أما الشيخ المسن فإنه كثيراً ما يكون حريصاً على الجمع واختزان ما يجمعه ويحصل عليه . وهو يحب الشجار والمشاكسة . بطيء الفهم صعب المراض . يحب الحياة بشره ، يتغنى دائماً بأيام شبابه ويشيد بها . وهو يراقب حركات وأعمال من هم أصغر منه سناً ويحكم عليهم أقصى الأحكام .. هذا الشيخ المسن من السهل كثيراً تقليده ومحاكاته لأن من أسير الأمور تقليد الأمور المعينة والنقائص .

إن من على وجه الدقة واجبات المواطن والصديق وكيف يفرق بين درجات حبه لآبائه ولقناة فاضلة ولزوجته ولولده وأخيه وضيغه ومعنى درجات المدينة والوقار وأهمية وظيفة الريان والتأقضى أو عضو الشيوخ ، يستطيع القيام بدور الشخصية التي يريد ها .

ويستطيع الممثل الفنان الذى يتقن التقليد أن يجد الأمثلة الكثيرة التى يستخرجها من العادات ومن الحياة البشرية ومختلف أطوارها .

كما أن التمثيل الذى يمتاز بصوت ونان ونبرات واضحة وبملاص متقنة وحركات مبرزة يكون له أثر عظيم ، ويسر المنفرج سروراً عظيماً أكثر من المحسنات الفنية والحركات المصطنعة التى تصبغ كالشعلة التى يعلو عليها ثم سرعان ما تنطفئ ناراها .

ولهذا فإنك أيها المثل إذا أردت أن تكون فناناً عظيماً ، فاعليك الإلتفات هذه الأشياء المصطنعة واجتنبها .

إن الفنان الدرامى إما أن يؤثر فى النظارة أو يبحث السرور إلى قلوبهم . فلكي يؤثر فيهم يجب أن تكون حركاته ونبراته مختصرة ومعبرة وعزومة . فيبدأ فى التمثيل وهو فى حالة طبيعية ويتدرج فى التعبير وفى الحركات بتحمل وحكمة ويعطى تعبيراته الأهمية التى تستحقها بكل ما فى نفسه من قوة فى الوقت الذى لا ينتظر منه النظارة ذلك .

إن الفنان الماهر حقاً إذا لم يرد أن يكون موضع استهجان الطبقة المفكرة لا يجب أن يقتصر عمله على بحث السرور والبهجة إلى نفوسها ولا أن يزد من الإبتكاء بحسب إذا لم يرد أن يبعث الضيق والحزن إلى نفوس الشباب .

كما أن الفنان الذى يعرف كيف يمثل الحنان قارة والبهجة قارة أخرى دون أن يغفل بما أراده المؤلف يكون قد أصاب كل الصواب . والممثل الذى يجمع بين قوة الملاحظة وقوة الإدراك والتحمل لا بد وأن يصيب كبد الحقيقة ، ولذلك فلنأثنا كثيراً ما نجد بعض الممثلين بسبب افتقارهم إلى قوة الإدراك يرتكبون أخطاء لا تفتقر .

كما أن هناك أخطاء أخرى لا يمكن التسامح فيها تدفع إليها رغبة الممثل فى عمل أكثر مما يجب وبشيء من المبالغة ، وذلك لأنه فى هذه الحالة يخالف الممثل المعروف (خير الكلام ما قل ودل) كما أنه لا يمكن الجمع بين السرعة والإجادة سواء فى العلم أو فى الفن .

إن الجهل والادعاء الخاطيء ، والطبيعة الزائفة ، وعلى الأخص شدة الرغبة فى التجديد دون كفاية ، هى الأمور التى يجب أن يعاقب عليها الممثل أشد العقاب .

وفى الحق كيف نستطيع أن نعرف قيمة التعبير دون أن يكون لدينا شيء من الذكاء ، وكيف نستطيع أن ننقل هذا التعبير إلى المستمع على حقيقته فى وضوح حسب ما أراده المؤلف إذا لم نكن قد فهمناه حق الفهم ؟ .

والوصول إلى الهدف الذى تصبو إليه أيها الممثل . لماذا ترك الطريق السوى وتبتعد عن الحقيقة وتتخذ لك طريقاً خطيراً غير مأمون ؟

إن بعض الأخطاء التى يسببها عدم العناية والاهتمام أو لا يستطيع ضعف الإنسان التحرز منها واجتنابها ، إنما تكون أشبه شيء بنقطة سوداء فى وجه جميل .

ولما كان تسامح الجمهور له محدود - شأن كل شيء آخر فى هذه الدنيا - فمليك

أيها الممثل الدراى ألا تكون أحيانا فى حاجة إلى هذا التسامح . وإلا فإن أقل الأخطاء تصبح وخيمة العاقبة وضارة بك إلى أبعد الحدود إذا ما تكررت . إن ذلك الخطأ الماهر مهما كانت براعته وقدرته على الكتابة الجميلة يستحق كل ازدراء واحتقار ، إذا كان قد نهى الناس إلى خطئته ، ولم يعدل عنه . وهذا مثل له فائدته بالنسبة لك أيها الممثل . كما أن عازف الموسيقى ، الذى يستمر على العزف على وتر واحد دون غير ، لابد وإن يمل المستمعون إليه .

وإن سر كانت الممثل الدراى وتعبيراته يمكن تشبيهها إلى حد ما بصور رسما . فهناك صور تصعب الناس إذا ما وضعت فى مكان ظليل أو إذا نظر إليها من بعيد . وهناك صور أخرى ، تصعبك إذا ما نظرت إليها من قرب ، وتقاوم ضوء النهار ولا تخشى النقد . وكلما زدتها نظرا زدتها تقديرا وعجبا .

وهذه البراعة الثقة ، يجب أن تكون أيضا من خصائص الممثل المسرحى ، كماهى من خصائص الشعراء ، والمثاليين والرسامين ، والممارين ، وغيرهم من رجال الفن . وهناك بعض الفنون ، لا تضايئك عدم البراعة فيها إلى أقصى حد . فإن الهامى أو المشرح ، أو الفلكى ، أو الفيلسوف ، له قيمته حتى ولو لم يكن عظيما .

أما بالنسبة للممثلين والمؤلفين والشعراء ، فليس هناك طريق وسط .

إن الكوميديين نظرا لدستورهم السياسى والأخلاقى هم نموذج الحياة السعيدة ، أو هم يجب أن يكونوا كذلك كما يجب أن يكونوا أساندة للتمدين واللياقة .

وفى الحق إن التراجيديات ، التى ابتدعها (تسي) Tespi وقام بتدوينها (أشيل) Eschyle وأبلغها (سوفوكلى) Sofocle إلى أرقى درجات الكمال ، إنها لوحة تنقش عليها الفضائل والعيوب بشكل واضح ويظهر عليها ، ما للأولى من نتائج سعيدة وما للآخرى من أوجع العواقب . ومنها يتعلم الناس كيف يعيشون حياة الشرف ويأخذون عنها قواعد التربية الصحيحة .

ولقد اخترعت المسارح لكي تبعث السرور فى نفوس الناس . وأن من لم يستطع من الممثلين الوصول إلى تحقيق هذا الغرض لابد أن ينحدر ، ويتهتم

ويستمد عن الكمال . ومن لم يستطع منهم المحافظة على درجة الكمال ينحدر إلى الهاوية ويسقط من عليائه . وخير لمن يتصدى للأعمال الجسيمة ولا يعرف كيف يتقن خطرهما أن يستمد عنها .

وإن الذى يقبك ويحفظك من كل مبالغة يدفعك إليها حدى التصفيق والهناف الوقتى من جانب الجماهير هو تذكرك أن الممثل العبقري الشهير (ساتيرو) Satiro كان معلما لمعظم خطباء اليونانيين . وإن (روشيو) Roscio أول الكوميديين الرومانيين كان له مثل هذا الشرف إذ كان يعلم (اربيناتى) Arpinate أعظم رجال الفورم الرومانى والذى كان موضوع الإعجاب فى العالم كله حينئذ .

وعليك أيها الممثل ألا تبالغ فى ابتكاراتك الخاصة للحصول على متناف الجماهير وتصفيقهم . بل اجتهد فى إدخال هذه الابتكارات فى حفلة معينة أو فى منظر بذاته يتطلب موضوعه مثل هذه الابتكارات . لأن الأشياء التى توضع فى غير موضعها لا يكون لها أى تأثير ، بل إنها تضايق المتفرجين .

ويجب عليك أيها الممثل أن تكون حذراً ودقيقاً كل الدقة فيما تدخله من تجديد وابتكار فى الإلقاء ، وأن تكون ابتكاراتك فى موضوعها وأن تفكك منها ما استطعت إذا اردت ان تبقى لك شهرتك وما تتمتع به من صيت .

وقد يتساءل البعض عما إذا كانت العبقرية أو الثقافة هى التى تخلق كبار الممثلين . وفى اعتقادى أن العبقرية وحدها دون الثقافة . والثقافة وحدها دون العبقرية لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما . فان الأولى تدعم الأخرى وكلاهما يعتبران سلماً لبلوغ المجد .

إن الذى يرغب فى أن ينجح فى أى فن أو علم ، يجب أن يكون قد درس هذا العلم أو ذلك الفن كثيراً وأن يكون قد برز كثيراً من الجهد والعرق .

أما من يتخلف ويبقى فى مؤخرة مباراة العبقرية فإنه لا بد وأن يخسر صريحا دون أن يكون له أى أمل فى الوصول . وما أتمنى حالة الطالب السكول الذى

لا يذكر دروسه والذي إذا ما سئل عن شيء يجيب بقوله .. إنني لا أعرف هذا لأنني لم أدرسه .

ومع هذا فإن الفنان الموسر يجد من حوله دائماً بطانة من المتسلقين تجعله يعتقد في نفسه أنه معجزة من معجزات الطبيعة لأن هؤلاء يخالفون الحقيقة والواقع . وذلك لأنه يندق عليهم من ماله ويدعوم إلى مائدته من أن لاخر .

أه قاتل الله الغرور !! إنه ظالم قاس وعلى الأخص بالنسبة للأغنياء الذين يفضل ما عندهم من أموال يريدون أن ينحني كل إنسان أمام إرادتهم ورغباتهم وأهوائهم .

وإذا أردت أن تمثل أن تعرف مقدار نجاحك في دور (أوريان) أو في دور (أوديب) الذي قت بأدائه بالأمس فلا تسأل في ذلك الذين قدمت إليهم بعض الهدايا أو أجرت لهم العطاء . فانك ستسمع أنهم يرد عليك بقوله ... إن تمثيلك كان على خير ما يرام . وإنك كنت موضع الدهشة والاعجاب ونجحت إلى أبعد مدى حتى كادت الدموع أن تهر من عيني في بعض المواقف . كما شعرت بالجزع والخوف في موقف آخر . وطوال مدة التمثيل لم أقطع لحظة واحدة عن الهتاف والتصفيق .

وإن هذه الكلمات أو ما يشبهها قد تسمعها من شخص آخر من المعجبين بروجتك أو بشقيقتك .

ولكن لا يجب عليك أن تشتري المديح الأول بمثل هذا الثمن الغالي الذي تدفعه نظير ما كلفه ومشربه . كما يجب عليك أن تتجنب تعلق الثاني وإطراءه : بل عليك أن توجه بؤالك إلى ذوى الرأي والشراف وذوى الإحساس الدقيق النزيه .

وإذا أردت أن تعرف المديح الصحيح من المديح الكاذب فعليك أن تتف موقف الحزم إزاء المتسلقين الذين يبالغون في اظهار مودتهم وحميم . ويجب أن

تعرف صديقك الحقيقي لا يبالغ قط في إبداء آرائه ويصدقك القول ويطلعك على ما فيك من عيب أو نقص .

وعليك أيها الممثل أن تصدق المثل القائل (من لا يعرف القليل لا يعرف الكثير) وبذلك تتخلص من كل الغلطات البسيطة التي إذا ما اجتمعت تكونت منها عيوب جسيمة وأخطاء فاحشة .

إن مستقبل الممثل الكوميدي النعس يمكن مقارنته بمستقبل متسول بائس إذ يعتمد عنه كل إنسان ويهرب من صحبته ويفر منه كل صديق ويخشى أن يلبسه كما لو كان مصاباً بالجذام أو الجرب أو كما لو كان كلباً من الكلاب المسعورة الذي إذا كان الأطفال يمحرون في أثره فما ذلك إلا لأنهم لا يعرفون الخطر الذي يتعرضون له .

وهذا موقف الممثل الكوميدي الفاشل بالنسبة للمجتمع . فلا يقترب منه أحد وإذا ما وقع في الهاوية لا يرثى له إنسان أو يحاول أن يأخذ بيده .

إن الشاعر الصيقلي (امبيدوكلي) Empedocle الذي كان يطمع في الجهد ويطمع في أن يتخذ الناس منه إلهاً . ذهب بكل طمأنينة وهدوء وألقى بنفسه في فوهة بركان أظنه أتمناه ثورته . ولكن لماذا ياترى تأخذ على المجانين رغبتهم في الموت بطريقتهم الخاصة ؟

إن طريق المسرح مفتوح أمام الجميع . والمسارح تستقبلهم عن طيب خاطر سواء أ كانوا من الأكفاء أم من غير الأكفاء . ولكن الشيء المهم هو أن المسرح لا يستقبلهم جميعاً بنفس الطريقة لأن الجمهور بطبيعته يتطلب الكثير ولا يتسامح إلا في القليل النادر .

ويقول بعض الناس إن التمثيل أمر هين . فلماذا لا ندخل في زمرة الممثلين ويقول هؤلاء إن التمثيل الكوميدي فن بعيد المدينة ، كما يقول البعض الآخر إنه شيء لا فائدة فيه . وكل هذا جنون لا ينتفر .

إن التمثيل المسرحى هو فن من أصعب الفنون بحيث أن الممثل الحقيقى فى نظر العقلاء وذوى رأى يعتبر فى مرتبة الكاتب الكبير .

وفضلا عن هذا فإن بلاد اليونان التى تلقب باسم الأم الخنون للعلوم والآداب قد لفتتنا ذلك ، إذ أسندت إلى أحد مشاهير الممثلين منصبا قضائيا كبيرا . كذلك فعلت روما إذ كانت كريمة إلى أبعد حد فى معاملة (ليزوب) و (روشيو) .

وهكذا فعلت انجلترا فى العصور الأخيرة إذ وضعت جثمان (جاريك) على مقبرة من رفات (شكسبير) الذى دفن فى مقبرة الملوك .

وإن فرنسا تلقنتنا ذلك كل يوم إذ أنها ترفع إلى اسمى الدرجات فنانها من الممثلين وتضمهم فى مصاف كبار رجال الدولة ورجال الأدب والعلوم (١)

وكذلك الحال فى هولندا فإن الممثلين فضلا عن المكافآت العظيمة والمرتبات الكبيرة التى تمنح لهم ، ينظر اليهم بعين الاحترام والوفاء والتبجيل .

أما إيطاليا (التى كان يجب أن تقدر هذا الفن أكثر من أى بلد آخر) فإنها مع شديد الأسف متأخرة فى هذا المضمار . وقد رأى بعض كبار رجالها أن هذا التكريم أمر لا ضرورة له . ولكن لماذا يتم التمثيل فى إيطاليا وحدها وبالدات . ويقال بأن تكريم الممثلين من أبنائها أمر لا فائدة منه ؟ هل كان اليونانيون والرومانيون القدماء ، والإنجليز والفرنسيون والهولنديون والألمان الحديثون عظماء وأغبياء بالنسبة للإيطاليين ؟

ولكن لا تتم أيها الممثل الإيطالى بهذه الأصوات التى دفع إليها الجهل والبخل .

إن إيطاليا التى هى الأم الروم للعبريات والمباقرة الذين يقدرون الجمال

(١) أمم لسمثل (٤٤) تمثال فى الباتيون Talma (مقبرة النظام) .

والجودة وكل ماله فائدة للبشر لم يكن من الواجب أن توصم بمثل هذه الوصمة .

وعليك أيها الممثل أن تسير في فنك باستقامة وشرف وكفاية . وسوف
ينتظر إليك بعين التقدير والإجلال والتبجيل وعندما تموت سيترحم الناس عليك
وسيبكونك كما سيكون أى رجل عظيم من رجال الأدب والعلم .

هأنذا قد قت بما يجب على وأتممت حديثي فيما يختص بالإلقاء والفن المسرحى
ويعلم الله وحده إذا كنت قد أوفيت الموضوع حقه أم لا . وإذا كنت قد أعطيت
كل ذى حق حقه . ومع ذلك فإن الزمن هو الحكم العدل فى كل عمل إنسانى ولسوف
يصدر حكمه العادل وقوله الفصل .

انريكو . ل . فرانثيسكى

Enrico . L. Franceschi

١٨٢٠ - ١٨٨١

حدثنا فيلسوف إيطاليا الكبير (بنيد يتو كروتشى) فى كتابه المسمى (أدب إيطاليا الجديدة) ووصف لنا نشاط انريكو فرانثيسكى وجولاته فى عالم الأدب والتأليف . ووضع فى مصاف الكتاب الذين قال عنهم الشاعر (كاردوتشى) إنهم أصحاب الأدب المكشوف .

ولقد اشتهر من بين مؤلفات انريكو فرانثيسكى كتابه الذى وضعه عن فن الإتيكيت والإلقاء الذى انتشر انتشاراً كبيراً وقرأه الكثيرون ، والذى عنوانه (أسلوب الحوار فى المدن والريف) .

ويمكن للإنسان أن يتعلم من هذا الكتاب كيف يتحدث عند إعداد الفرائش واحتساء القهوة ، والجلوس إلى المائدة وهم جراً . وهو ما سبقه إليه الكاتب الإيطالى الخالد (آدموندو دى اميتشى) وتذكرنا هذه المؤلفات بمؤلفات (يانسينى) .

وإننا إذا ما استبعدنا ما سبق الإشارة إليه وألقينا نظرة على مؤلفات انريكو فرانثيسكى الأخرى ، لا يمكننا أن ننكر عليه معرفته تمام المعرفة مهنة الممثل على حقيقتها ، إذ أنه وضع فى مؤلفاته كثيراً من النصائح والإرشادات للشئ وزوده بأرائه الصائبة . وقد استقامها واقتبسها من تعاليد المسرح الإيطالى القديم .

كذلك بدأ بتقدم ما فى التقليد والمحاكاة من عيوب ، وبذل أقصى جهده فى أن يكون التقليد واضحاً جلياً . وفى إظهاره فى الشكل الذى يجب أن يكون عليه . وعندما أراد تطبيقه على فن الممثل حلاً له أن يطلق على التميزات العاطفية ذلك

الاسم ابتكره لنته المكشوفة وهو اسم (التشخيص) ١ .

وإن الفصل الذى نورد فيه بعد مستخرج من كتابه الموسوم (دراسات نظرية وتطبيقية عن فن الإلقاء والتمثيل وعلاقته بفن الخطابة والموسيقى) المطبوع بمدينة ميلانو بمطبعة جيوفانى سيلفستري ١٨٥٧ وهذا الكتاب جزء من (مجموعة مختارات من المؤلفات الإيطالية القديمة والحديثة) .

كرامة الفن الكوميدي : بحث في مواهب الممثل الكوميدي ومقدرته على
(التشخيص) .

من بين الأسباب الكثيرة والمختلفة التى من أجلها لم يصل المسرح الإيطالى إلى الدرجة المناسبة التى تليق به وتفق معه ، بل التى يسببها سقط سقوطاً مريعاً . على ما أعتقد - هو اعتبار فن الممثل الكوميدي من الفنون الثانوية . وإن كثيراً من الممثلين الكوميديين قد قاموا بالتمثيل وهم يتخبطون خبط عشواءدون أن يشعروا بما فى تمثيل الكوميديات من الصعوبة . ولم يقدروا ما لها من كرامة وإجلال .

وبالرغم من أن هذا الفن هو من بين الفنون التى أطلق عليها اسم الفنون الجميلة . وأنه يوضع فى ذيلها ومؤخرتها نظراً لسرعة تأثيراته ووقتيها ، إلا أنه يجب أن يوضع فى مقدمة الفنون الجميلة نظراً لما له من تعود قوى وفاعلة جليلة عظمى .

إن لوحة الرسام ، ورغام الممثل ، والأوراق التى يكتب عليها الكتاب والشعراء تتحدى الزمن . وتنقل على مر الأجيال والدهور الأسماء المجيدة لهذا الرسام أو ذلك الممثل أو هؤلاء الشعراء والكتاب فى حين أن (عمل الممثل) الكوميدي سواء فى ذلك مادته أو فنه تولد وتموت معه فى وقت واحد .

ولكن أين تلك اللوحة أو تلك القطعة من الرغام أو أى شيء آخر يمكن أن أن يساوى قوة الكلمة التى ينطق بها (الممثل الكوميدي) وبصاحبها بحركات جسده وملامح وجهه ؟ .

وأى فن من الفنون التى تقلد الطبيعة البشرية يمكن أن يقارن بذلك الفن الذى يقلد الإنسان بالإنسان نفسه ؟

أليس من شأن هذا الفن أن يقدم موضوعات الحياة والتفكر والخيال والحقيقة لتمثل أمام الجماهير فوق المسارح لكي تجعلها تتأثر وترتد وتبكي وتضحك أوتة بتمثيل الأحداث الحاضرة وأخرى بالنسبة لأحداث قد مضت وانتهت ؟

نعم هذا ما نستطيع أن نؤكد كى لأن فن الممثل الكوميدي هو مثل أى فن آخر ، فن عظيم وإن ممارسة هذا الفن على الوجه الأكمل ليس من الأمور السهلة كما يبدو لأول وهلة وكما يعتقد الكثيرون .

ولإيضاح آراء الآخرين والتعبير عن أفكارهم وتأثيراتهم تمام الإيضاح ، وجعلهم يظهرون كما لو كانوا هم بذاتهم أمام المستمعين والمتفرجين ، فإن أول ما يطلب من يقوم بذلك هو الذكاء الذى هو رأس الفضائل فى الممثل الكوميدي وأن من يحاول التعبير تماما عما لم يفهمه أو عما لم يفهمه حق الفهم ، إنما هو إما أن يكون دعيًا مخبولاً أو جاهلاً مغروراً .

لذلك وجب على كل من يريد أن يمثل بنجاح ويلقى الإعجاب والتصفيق أن يكون قادراً على أن يكون لنفسه فكرة واضحة جلية ، لا عن موضوع القصة وجاراتها لحسب ، بل يجب أكثر من ذلك أن يكون عارفاً حق المعرفة للشخصيات التى تتكون منها الرواية . وكذلك يجب أن تكون له معرفة كاملة باللغة وأن يكون مالكا لزمائها . وأن تكون لديه الكفاية لأن يفهم ويقدر صمم الموضوعات وطبيعتها والأسلوب الذى كتبها به المؤلفون والمماتى التى أرادوها والأهداف التى قصدوها ورموا إليها . والأزمان والأماكن والمعدات التى يراد تمثيلها .

وكل هذا ليس من الممكن الحصول عليه دون معرفة بالفنون الجميلة والفلسفة والتاريخ وبالتالي لعلم تهوم البلدان .

وإذا نشأ الممثل وترقى على هذه الدراسات والأبحاث فإنه بذلك يستطيع أن يقوم بتحليل الشخصيات المختلفة فى المسرحيات ويعرف أن هناك تميزاً واختلافاً فى البيئات والعواطف والأحاسيس .

وكيف يمكن أن يعرف نفسه من لا يعرف ما يدور حوله وما يراه حق المعرفة ؟

هذا وإن الحالة الاجتماعية والطباع والأخلاق تنطبق في بعض الحالات عادة مع الوجه والصوت والحركة وليس هذا بحسب بل إن كل فكرة وكل تأثير في مختلف المواقف تتطلب من الممثل حركة مقابلة في الأعضاء تتفق معها وتكون صدى لها .

وإن معرفة القوانين الطبيعية الثابتة التي تعبر عن كل حالة من حالات النفس ليست دون شك أمراً هيناً أو من البساطة بمكان ، أو يمكن تطبيقها دون معرفة بالمبادئ الفكرية أو وظائف الجسد ، أو دون أية ملاحظات اجتماعية . على أن هذه الفضائل التي أشرنا إليها من قبل حتى الآن ينبغي تبديها كافية ، ليست إلا بداية طيبة في سبيل إجادة التمثيل .

وفي الواقع أنه لا تكفي في هذا الفن معرفة مطابقة التأثيرات الداخلية للإنسان مع تأثيراته الخارجية فقط . إذا أن المطلوب من الممثل أن يقوم بعمل كبير في سبيل التقوية على المتفرجين .

ويجب على من يطعم في أن يكون ممثلاً كوميدياً ماهراً أن يكون مستعداً عند قراءة موضوع المسرحية للإحساس بمختلف الأحاسيس وأن يتجنب منها ما يشاء ويستيق ما يشاء ، مثله في ذلك مثل الممثل الماهر الذي يشكل ويغير في قطعة السمع أو الصلصال ليجعل منها تمثالاً فنياً رائعاً .

ويضاف إلى كل ما ذكرناه عن الجانب الخلفى فيمن يريد أن يكون ممثلاً بارعاً أن نذكر أنه ليس صحيحاً ما يقال من أن الممثل فوق خشبة المسرح يشعر ويتأثر بما يقول وبها يعبر عنه .

وويل للممثل الذي يحمل على خشبة المسرح إحساسه الخاص على حقيقته . فإنه في أكثر الحالات ، يمثل نفسه أكثر مما يمثل الشخصية ، التي صورها المؤلف (١) .

(١) عندما تلوث منذ ثلاث سنوات أمام جمهور من النخبة المتقاة من المفكرين خطبة

إذا كان الممثل عند قراءة التمثيليات يتأثر بإحساسات جميع الشخصيات يمكن القول بأنه أصبح موهوباً واسع الخيال وأنه حاز ذلك الإحساس الفني الذي يختلف عن الإحساس الحقيقي . ولو أنه يخلط بين ما هو حقيقي وبين ما هو

== أظهرت فيها هذه المبادئ الخاصة بهذا الفن لدى سالاتسان فرانكفودى بأول مدينة تورينو لى ما ذكرته عن الإحساسات لطيفات كثيرة من الكوميديين وهواة التمثيل والكتاب والفنماء . وبما أن كل إنسان له كل الحق فى أن يفكر ويقول كما يبدو له وكما يشاء ، فإنى قد تركت لكل منهم أن يتمتع بحقه هذا . ولكنى لم أهتم بالرد على مختلف النقاط التى قيلت أو كتبت بهذه المناسبة . ومع هذا فإنى أعتقد أنه لما أنهم لم يجهنوا حق الفهم أو أنى لم أستطع التصبر عما أريدته تماماً ولم أكن واضحاً تمام الوضوح . وإنى إذا ماقلت لئن الشعور والإحساس وحدهما لا يكفيان لخلق الممثل البارع فإنى أتما أؤكد الإحساس الحقيقى الحاس والطبيعى . وذلك لأن الانسان لا يستطيع أن يعبّر إلا عن إحساس نفسه المتداد . ولم أؤكد ذلك الإحساس الفنى الذى يخلق وحده الممثل الكوميدي العظيم ويكسبه المهارة فى التفرير والتبدل بألآف الأشكال بالرغم من ميوله الطبيعية والمواقف المختلفة التى قد يفنئ بوصفه انساناً ويوصفه فناناً .

إنى أؤكد ذلك الإحساس الذى كان له الفضل فى تمثيل شخصيات (غارل) و (فيليب) و (أيبو) و (ميشيل) و (أنطونيو) (ولوريدانو) (وتاروف) وغيرها أسبق تمثيل .

وإنى أعرف أنا أيضاً أن الصبر بالتمثيل والافتاء عن الأفكار واللبول التى تنسجم مع أفكارنا وإحساساتنا الحقيقية يسهل المحاكاة والتقليد ويسرلها السبيل

كما أعتقد أنه يحدث لبعض المؤلفين المسرحيين أن يضعوا على لسان شخصياتهم الكلمات والعبارات التى تحصى بطريقة إلقاء الممثلين الذين سيقومون بتمثيل أدوار تلك الشخصيات ولكنى أعرف ولة الحمد أن الممثلين قد يتشكلون على المسرح فى أشكال مختلفة ويتبدلون ويصيرون أشقياء أو سفلة ويصيرون بأسفه التصبرات التى تكثر منها قوسهم وتهمر وجوههم إذا ما خضرت يديهم فى الحياة العادية .

وعكنا الحال بالنسبة للممثل الدرامائيسى الكبير فإن كبار المؤلفين قد يصورون بأفلامهم بين الأساسى بطريقة غامضة ويتركون للممثل الكبير أمر لمرازما على أحسن الوجوه وفى أكمل صورة .

تمثيل . وهذا لا يكفى لجلسه مثلاً كوميدياً بارعاً . ولا يمكن أن ينكر أحد مثل هذه المواهب على كتاب المسرحيات ، ولو أنه ظهر بالتجربة أنهم لم يكونوا دائماً موفقين في عرض بضاعتهم ، أو أنهم أكثر من غيرهم استعداداً للتصير عن

== ويوجد اختلاف كبير من هذه الناحية بين طريقة التقليد بين ممثل وآخر . ولذلك لاني أقول بأن الفن الكوميدي هو من أصعب الفنون وأكثرها دقة .

واني أرد على أولئك الذين يقولون إن الممثل عندما ينشر إحساسه مالا يمكنه أن يمثل بطريقة تختلف مع هذا الإحساس . فأقول لن موليير وجولفوني الاثنين كانا ينهم الحزن عليهما دائماً لـ جعلنا بمؤلفاتهما ولا يزالان يجلستا لمتفرق في الضحك بما سطره من مؤلفات مبهجة .

كما أن الممثل الكوميدي والتراجيدي (بركور) كان ثنائياً بارعاً حتى أن الملك لويس الرابع عشر كان يقول عنه .. إن هذا الرجل يضحك المجارة .

ولاني أختتم هنا بقول إن الإحساس الحقيقي الخالص ، ولو صاحبه مواهب لا يسكن الخلق للممثل الكوميدي الكبير .

ولقد ترك لنا (ريمون دي سان الين) هذه العبارة :

إن الأشخاص الذين ولدوا والحنان من غريزتهم يعتقدون أنهم يستطيعون بهذه التريزة أن يقوموا بجيشل التراجيديات وأن الأشخاص الذين من طبيعتهم المرح والهزل يعتقدون أنهم يصيرون كثيراً من النجاح إذا ما قاموا بجيشل الأدوار الكوميديّة .

ولكن كلمة الإحساس لها معنى في غاية الانحياز وهي تعني عند الكوميديين سهولة عصف العواطف الإنسانية التي تهال وتنتاب في شوسهم .

ويقول (ريكويوني) : .. عندما يؤدي الممثل دوره بما يجب من القوة فإن بعض المخرجين الذين يهرم بسحاكاته وتقليده للحقيقة يعتقدون أنه هو بذاته الشخصية التي يقوم بتثيلها ، ويطنون بأنه يحمل نفس الشعور الذي يقوم بتثيله .

كما أن الممثل الذي من صالحه ألا ينتير هذا الاعتقاد يتركهم على خطتهم ويواقهم على رأيهم

الأفكار والميول التي شعروا بها وسطروها على الأوراق .

وإن أولئك الأشخاص الذين يتأثرون عند قراءة المسرحيات أو عند مشاهدتهم لها ، ويبدو تأثرهم هذا بضحكهم أو بكائهم ، ويلطم إذا ما حاولوا أن يعبروا الغريم عما جعلهم يتأثرون كل التأثر .

لهذا لا يكفي الإنسان أن يكون ذكياً أو طبيعياً ولا أن يكون لديه الاحساس الفني لكي يعمل في التمثيل ويكون مثلاً بارعاً ، إذا لم يضاف إلى الفضائل الداخلية الفضائل الجسدية حتى يبرز عن مختلف الأفكار والعواطف أصدق تعبير .

في حين أنه لو كان الممثل يحس ويشعر في دخيلة همه بكل ما يقوم بتمثيله من أدوار لا كان لي وسعته التليام بالتمثيل .

لكن الإحساسات تتوالى في المشهد بسرعة لا يمكن أن تتم بها في الحياة الطبيعية .

ولئن أولئك الذين لا يستطيعون أن يعطوا الشكل دور طابعه الخاص فأنما يكون أداؤهم وصيرتهم متكررة عملة .

وهذا هو ما يقوله لنا « لايف »

ولذلك وجب أن يكون لوجه الممثل وعلى الأخص لعينه وبدنه وذراعيه مقدرة على تقوية عباراته التي يتفوه بها أو الحلول محلها في بعض الأحيان ولا يجب أن نعتقد أن في هذه الأجزاء ما يكفى لبلوغ هذا الغرض . وإذا كانت في هذه الأجزاء الكفاية في الحياة الطبيعية فإنها لا تكفى في الحياة الفنية . لأن أولئك الذين أوتوا قواما معتدلا وجسداً متناسلاً كما سنرى فيما بعد لا يمكنهم إعمال ممارسة التربية البدنية إذا كانوا يريدون أن توضع على رؤوسهم أكاليل الغار فوق خشبة المسرح . هذا كما يجب أن يكون الممثل الكوميدي حائزاً على المتعة على التعبير بحركات جسده وعلى قدر كبير من الفصاحة وذلاقة اللسان . لأنه بدون هذه الخواص ورغما مما حبه به الطبيعة في غير ذلك يصعب من المستحيل عليه أن يخرج من عداد الممثلين العاديين .

ولهذا السبب فإن كل حيب في النطق بالكلمة يصبح عيباً كبيراً وجريمة لا تقتصر على المسرح .

وبهذه المناسبة فإنى أطلب من الله أن يحمينى من الغرور والافتخار بكونى من مواليد توسكانا التي تعتبر مركزاً للنسبة الإيطالية الصحيحة ومع ذلك فإنه لا أمل لأى إنسان أن يرتقى في الفن المسرحى دون أن يكون له نطق سليم ، لأن النطق الصحيح هو من أكبر الفضائل الواجب أن يتحل بها كل العاملين في فن التمثيل .

وقد حدث في فرنسا في زمن ما أنهم كانوا يعتقدون بحق أن المسرح الدرامى كان مدرسة يتعلم فيه الأجانب والفرنسيون على السواء اللغة الفرنسية الخارجة شأنها في ذلك شأن التاموس الذى يتعلمون منه اللغة الفصحى . وكان يرجع إلى رجال المسرح عن كل لبس أو شك في النطق بإحدى الكلمات .

وهكذا الحال بالنسبة لإيطاليا بلاد اللغة النقية المشهورة بفصاحتها وحسن

وليها وملاستها . فان عليها أن تحذو حذو فرنسا وتمنع تسرب عيوب النطق إلى سارحها . وهذا ما كان يقول به استيجيانو العظيم Astigiano .

ويجب على من يعمل في التمثيل الكوميدي أن يضيف إلى حسن النطق بالمبارات صوتاً خالياً من العيوب ، يكون قابلاً للتنوع والتلون بمختلف الاكوان لأن وضوح العبارات وقوتها سواء كانت شراً أو نظماً تتوقف على خواص النفثات الصوتية وعلى مقدرة الممثل على حسن أدائها بحيث يمكن أن تصل هذه العبارات إلى قلب السامع عن طريق أذنه . لأنه إذا كان القارئ يحجبه أن يقرأ خطأ واضحاً بجيلاً فكذلك الحال بالنسبة لأذان المستمعين التي تتطلب دائماً صوتاً رائعاً جيلاً .

ولا تكفى الطليعة وحدها للوصول إلى هذه الدرجة الفنية سواء بالنسبة لاستعداد الممثل أو بالنسبة لربيع صوته . فان مدارس الرسم أو الرقص وغيرها تستطيع وحدها إعداد الجسم لجميع الحركات اللطيفة والنديلة . كما أن مدرسة الموسيقى في مقدورها تهذيب الصوت وإعطائه الثبرات السليمة والمقبولة وتعود الشخص على الانسجام وحسن الإلقاء .

ولأن أضيف ذلك أيضاً إلى الفضائل الأخرى اللازمة لكل شخص يريد أن يكون فناناً ماهراً . ومثلاً بارعاً .

كما أن كل من يريد الانخراط في سلك العاملين في فن التمثيل الكوميدي يجب أن يكون قد منحه الله ذاكرة قوية ومقدرة كافية على الحفظ والاستيعاب فإذا اجتمع له كل ذلك فإنه يشعر بكل ما يجب عليه أن يعمل ويعرف كيف يعمل ويمتلك كل الوسائل اللازمة لعمله ولا يبقى عليه بعد ذلك إلا استغلال روحه ووجهه وحركاته وقوامه وثبرات صوته على ما يشتهي للتعبير عن كل فكر وعن كل عاطفة في أي موقف من المواقف سواء أكان هذا الموقف من المواقف الصغيرة المربكة أو اليسيرة الهينة .

وهناك فضيلة أخرى غير هذه الفضائل وتعتبر أهمها جميعاً لأنها لم يمنحها الله

الكثيرين ، وهي المقدرة على تقليد كل إنسان ومحاكاة كل حركة من الحركات (١).

ولإن أولئك الذين بسبب ما منحهم الطبيعة من مواهب ويفضل تربيتهم وتعليمهم تعليماً فنياً متقناً ، قد وصلوا إلى المقدرة على التخلي عن شخصيتهم الخاصة والتقمص في أية شخصية يريدون تمثيلها ، فيغيرون أسلوبهم في الكلام ونبرات أصواتهم وملامح وجوههم وأشكال أعضاء أجسادهم ، يمكن القول بأنهم يمثلون كوميديون عباقرة وفنانون بارعون وينطبق عليهم قول (فولتير) Voltaire « إن الشيطان قد تجسد » .

أما أولئك الذين بسبب عيوبهم الطبيعية أو بسبب قلة تعليمهم ، فليسوا أهلاً للحصول على هذه المقدرة ولو أنهم قد يكونون قد بلغوا حد الكمال في إحدى هذه الفنون ، إلا أن مركزهم في الفن يكون مركزاً ثانوياً .

وأما أولئك الذين لا يعرفون كيف يستغلون أعضاءهم ولا يعرفون قواعد التمثيل والذين يحرقون الدراسة ولا يريدون أن يجهدوا أنفسهم فيها ، فإنهم يرتفعون خشبة المسرح عن غير جدارة ويعلمون على أنفسهم اسم الممثلين ويقذفون المتفرجين بالعبارات الجوفاء دون علم أو فن فإنهم لن يكونوا في يوم من الأيام من الممثلين الحقيقيين ولن يعتبرهم كذلك أحد ممن لهم أية معرفة أو خبرة بالفن . فإنهم قد دخلوا مهنة التمثيل خطأ ، وأدوا عملهم فيها عن طريق الخطأ . رغماً من أنهم قد يجودون في بعض الأحيان البسطاء الذين يصفقون لهم ويعملونهم يستمدون بأنهم على خلاف حقيقتهم .

ومن كل ما تقدم يبدو أنه من أصعب الأمور أن نجد أفراداً يجمعون في أشخاصهم مواهب كثيرة من مواهب الطبيعة والفن . أى أنهم يجمعون عدة

(١) لا يوجد بحث أو رسالة في الفن المسرحي يشتمل على الحديث عن هذه القضية التي يجب أن يتحل بها الممثل الكوميدي . إذ أن جميع الكتاب قد كتبوا في هذا الموضوع واستعملوا بعض الكلمات التي أرى أنها لا تؤدي إلى المعنى المقصود .

أشخاص في شخص واحد . هؤلاء الفنانون الدراما — يكيون الحقيقيون .
وهؤلاء تبقى لهم شهرتهم ما بقيت لهم الحياة .

ومن السهل أن نجد ممثلين مهرة ، وإذا كنا نجد في إيطاليا بعض الممثلين
الدراما يكيين الحقيقيين ، فإننا نجد إلى جانبهم جيشاً جراراً من هؤلاء الآخرين
وإني أترك الحكم على ذلك لكل من له خبرة ودراية .

الفنان الدراما يكي الحقيقي .. تقسيم الفن الكوميدي إلى القاء . وحركات .

وصوت . ونطق .. الفرق بين التمثيل والإلقاء :

عندما ذكرت بالتفصيل المواهب الخلقية والجمالية الطبيعية والمكتسبة التي
يجب أن يحرزها كل من يعمل في فن التمثيل . قلت إنه من أصعب الأمور أن
تجتمع كل هذه المواهب في شخص واحد ولو أنها لازمة لخلق الممثل الدراما يكي
البارع .

إن المبادئ التي عرضتها عندما تحدثت عن مواهب الممثل الكوميدي

— التي أخذت على عاتق التهوض به لأن في التهوض به نهضة بالفن

— هذه المبادئ لا غنى عنها لأولئك الذين يستطيعون بما حبتهم الطبيعة
وبما قالوا من تعليم وثقافة فنية أن يملفوا هذه الدرجة العالية وحدهم ، بل هي
لازمة أيضاً لأولئك الذين رغما عما بذلوه من جهود لم يصلوا إلى مثل هذه الدرجة
العالية .

وإني لأمل أن تتحقق رغبتى إذا ما دعوت من يمارسون هذا الفن العويص —
الذي انحط مستواه — إلى دراسته دراسة عميقة حتى يعود إلى مجده القديم
العريق .

اسمحوا لي أن استعمل العبارة التي قالها (جان جاك روسو) Rousses G. J.
استخدمها أيضاً (أريستيب) Aristipeice مع بعض التحريف في رسالته
عن الفن الكوميدي إذ يقول :

إن الممثل الكوميدي الحقيقي ، والفنان الدراماتيكي البارع . هو ذلك الشخص الذي يمتلك المقدرة على أن يتشكل بأخذ صفة أخرى غير صفته ويبدو مختلفاً لما هو عليه ، والذي يبدو رزيناً في المواقف العاطفية ويستطيع أن يقول مالا يستقده بطريقة طبيعية كما لو كان يستقده حقاً (١)

ولعمري إن هذا الوصف الخي الذي وصف به الفلاسوف جان جاك روسو ما يجب أن يكون عليه الممثل الكوميدي الحقيقي يمكن تلخيصه في كلمة واحدة وهي المقدرة على التشكل . وتمثل فيها كل المواهب الخلقية والجسمانية التي أشرت إليها . كما أنها هي التي تربط بينها جميعاً .

ولقد قلت إن هذه المهوبة قد أسىء التعبير عنها بعبارات الثقيل بلامح الوجه . والروح والحساسية وعدم الاضطراب والإلهام والإحساس . لأن البعض يعبرون بهذه الكلمات عن الحركات والإحساسات البشرية التي تبدو في الحياة الاعتيادية من بعض الناس . ولكن هذا لا يحدث على خشبة المسرح . لأن كل شيء على خشبة المسرح إنما هو تظاهر وتمثيل ليس إلا . وإن الفن كل الفن هو في حسن التظاهر وإجاده . كما يعبر البعض الآخر بها للإشارة إلى تطور الأفكار والأحاسيس التي يمكن أن نجدها في آلاف الأشخاص دون أن تكون لواحد منهم المقدرة على أن يتشكل أو يتغير في الشكل الذي يريده كما يفعل الممثل الكوميدي البارع .

إن النواعد التي سأقوم بعرضها ترمى كلها إلى تمهيد السبيل أمام من يعمل في الفن الكوميدي حتى يمكنه الحصول على هذه المهوبة ، إذ لم تحمل الطبيعة دون ذلك كله أو بعضه .

ولو أن الطبيعة هي أم رءوم لا تبخل على أحد .

ولذا سلينا بأنه من الممكن أن نضاف إلى براعة الفن المقدرة على التشكل

(١) راجع رسالته إلى (دالمبرت) D. Alambert عن الخفلات .

في شكل أى شخص كما يشاء للممثل وفي مختلف الأحوال ، ستكون قد وضعنا قاعدة الحكم على مهارة الممثلين الكوميديين ، تلك المهارة التي قد تنتص أو تزيد حسب الكفاءة والمقدرة عند مختلف الأشخاص .

لذلك سأبدأ بالكلام عن الجانب الأول من الجانبين اللذين يتكون منها الفن الكوميدي . ثم أتقل بعد ذلك إلى الجانب الآخر وهو التمثيل . وهكذا سوف أوضح أنه للحصول على هذين الجانبين سوف يبدو أن المواهب التي سبق الإشارة إليها في بحثي السابق ليس فيها موهبة عديمة الفائدة أو لا أهمية لها (١) .

وفيما يتعلق بالجانب الأول وهو الإلقاء فإنني سأقول ما يجب نحوه وسأتكلم عن طريقة النطق وأوافق أمير الكوميديا (الفيري) Alfieri العظيم الذي يحاول أن أورد هنا رأيه في هذا الموضوع إذ أنه يدعم رأئي تماماً ويثبت صحة إذ يقول .

إن معرفة التكلم والنطق بلهجة إقليم توسكانا إنما هي مسألة بدونها يصبح كل تمثيل مضحكا وداعيا إلى السخرية ، ومن الطبيعي أن كل مسرحية قد كتبت بهذه اللهجة يجب أن تمثل بها . (الأرحم الله الفيري . إنه إذا قبض له أن يعيش اليوم ويسمع أنواع تلك اللهجة التي يتم الحوار بها فوق خشبة المسرح أمام جمهوره قيمته واحترامه ، ماذا كان يقول ، ولم يكون أسفا ؟)

وإذا حدث في باريس أن نطق ممثل بكلمة واحدة على المسرح بلهجة (برزوفانسية) أو بلهجة أى إقليم آخر من أقاليم فرنسا لنضج الجمهور بالصفير ساخطا لا عتوا رغمًا من أن هذا الممثل قد يكون ممثلا شهيرا بارعا .

(كان القدماء يعبرون بكلمتي الإلقاء والتمثيل عن استعمال الصوت والحركات على الوجه الأكمل . أما الآن فليس الأمر كذلك ، ولذلك رأيت من المناسب أن أفرق ما يشير في فن التمثيل إلى الكلمات ، وبين ما يشير إلى الحركات . ولو أن نبرات الصوت وحركات الجسم لا يمكن أن تنفصل أحدهما عن الأخرى .

وبعد أن قرأت هذه الكلمات التي قالها الفيدي ، لا أعتقد أن هناك من يجرؤ على تغيير اللهجة الإيطالية الصحيحة على المسرح أو يسخر مما سبق أن قلته عن ضرورة استعمال لهجة إقليم توسكانا .

وإني إذا ما قلت لهجة توسكانا فإني أريد أن ألقت النظر إلى اللهجة الفصحى التي يتحدث بها عليا القوم وصفوتهم في تلك المنطقة .

ولكن النطق السليم والتعبير الواضح يختلفان لا يمكن أن تكون الكلمة سلطانها وقوتها وتأثيرها فيمن يسمعا ، أو لإعطاء الوسيلة للممثل الكوميدي ليكون إلقاءه كاملا فوق خشبة المسرح . ولكن الكلمات يجب أن تصبح النغمة الصحيحة التي تتفق تمام الاتفاق مع درجات الصوت للوصول إلى هذا الهدف السامي .

وإني أرى من اللازم لكي أتم هذا الحديث أن أقول بأنه كما أن للمواطن علاقة بما يبدو على ملاع الشخص وحركاته فإن لها كذلك علاقة واتصالا بنغمة الصوت .

كما أن الكلمة التي وضعت للدلالة على معنى معين يتغير مدلولها حسب الطريقة التي ألنيت بها وحسب نغمة الصوت التي خرجت به :

ولقد قلت إن الممثل الكوميدي يجب أن يتعود على اللهجة التي رأى المؤلف وضعها للوضوعات التي تحدث عنها بلسان شخصيات مسرحيته . فلما أن يكون المؤلف قد أراد تمثيل حياة المثلثات المتوسطة وبذلك يستخدم اللهجة التي اعتادت الطبقات المتوسطة التحدث بها ، ولما أن يكون المؤلف قد اختار في مسرحيته أحدنا تقع بين أفراد الطبقة الراقية ولذلك فلا بد له من استعمال لهجة أخرى هي لهجة الطبقات العليا التي هي أبعد ما تكون عن لهجة السوق والطبقات الدنيا .

في الحالة الأولى لدينا الكوميديا المكتوبة في نشر بسيط أو بنظم . يقرب من النثر . أما في الحالة الثانية فلدينا التراجيديات وهي أعظم المؤلفات

المسرحية وأقواما لغة وأسماءها تعبيراً . لذلك وجب على الممثل الكوميدي أن يستعمل هذه اللهجات في مختلف درجاتها من ألقها وأبسطها إلى أعظمها وأنبها . ولذلك كان لابد له من أن يكون على قدر كبير من الكفاءة الفنية والمقدرة والعبقرية .

هذا وأن الممثل الكوميدي مطلوب منه أن يقدم فنه ويقوم بالتتمثيل في الكوميديات والتراجيديات ، أى أن يقوم بالتتمثيل على أحسن وجه في الأولى وأن يجيد التعبير والإلقاء في الثانية . (١)

ولأنى أعرف أن كلمة (إلقاء) فيها شئ من المبالغة ، ولذلك لم تعجب كبار الممثلين الكومبيين والكتاب الفرنسيين ، ولذلك فإننا قد سرنا على منوال هؤلاء وأخذنا برأيهم وأصبحنا نميل إلى عدم استعمالها . ومع ذلك فإني أعتقد أن في الفن الكوميدي ، الذى يجب أن تتغير فيه طرق الإلقاء النثر عن طرق إلقاء النظم ، يجب أن تتغير الكلمة التى تستعمل مع هذا أو ذاك .

ولأنى أصر على رأي هذا لأن التندماؤأساتذة فن الكلام الخالدين قد استعملوا كلمة (إلقاء) للتعبير بها عن التحدث والخطابة بطريقة نيله لحسب بل لأن كلا من (بارون) Barone و (تلما) Talma و (أريستيب) Aristippe لم يجدوا كلمة أخرى تدل على الفرق بين القول العادى والقول السامى وبين النثر والشعر . وفي الواقع أن (تلما) قال في ذكرياته عن (ليكان) Iekan ما يأتى :

ربما كان من الخطأ أن نقول إن كلمة الإلقاء ليست في علمها عندما يراد

(١) ولقد ظهرت من بين التراجيديات والكوميديات الدراما بمعناها الحقيقي التى رغم كل ما قيل عنها هى خلط وليست بالشئ الأصيل . ولذلك يمكن تطبيق القواعد التى وضعت لتمثيل الكوميديات وإلقاء التراجيديات على الدراما .

استعمالها في التعبير عن فن الممثل الكوميدي لأن هذه الكلمة يبدو أنها تشير إلى شيء آخر يختلف كل الاختلاف عن اللهجة العادية . ولكن يضاهي كثيرا أن أضع كلمة أخرى عليها .

إن عبارة (تمثيل التراجيديا) لا تعجني . وأما عبارة (قول التراجيديا) كما يريد « بارون » فإنها تعبير بارد جامد .

وعندما بحث « أريستيب » في كلمة « الإلقاء » قال لنا ما نصه :

نحن مضطرون للاحتفاظ بكلمة « الإلقاء » ، ولأن نضع لها التعريف الذي يتناسب معها .

ولما كان من اللازم معرفة التمييز بين كلمتي (التمثيل) و (الإلقاء) فإنني أرى لزوما على أن أوضح أن الخطأ إنما يقع على الطرق الرديئة التي يستعملها ممثلو فن التمثيل الكوميدي أو من يمارسون هذا الفن الذين قالوا إن في هذه الكلمة شيئا من المبالغة والإسراف في حين أنه ليس فيها شيء من هذا أو ذاك .

قسطنطين ستانيسلافسكى

Costantine Stanslawsky

١٨٦٣ - ١٩٤١

إن حياة قسطنطين ستانيسلافسكى قد تركزت كلها للدرج وتمثل سلسلة عجيبة وطاقة هامة طريقة من التجارب . وإن الأعمال التي قام بها ستانيسلافسكى تمثل في أعمال مسرح الفن بمدينة موسكو الذي قام هو بإنشائه وتأسيسه مع (دانشينكو) Dancenko وغيره . ولم يعمل ستانيسلافسكى شيئا آخر يستحق الذكر .

يعتبر ستانيسلافسكى مؤسساً لطريقة مسرحية جديدة شرحها في الرسالة الضخمة التي نشر منها هنا أهم فصل من فصولها . وبملاشك فيه أن ستانيسلافسكى رجل واسع الخيال ، كثير الحماسة . ولكنه لا يجمع إلى تجاربه المسرحية معرفة كبيرة بالنقد . ولذلك لم تكن له القدرة على مواجهة المشاكل المسرحية بطريقة حسنة وبدقة .

ولهذا السبب لم تكن أفكاره لتخلو من التعارض والتناقض اللذين يربكان الباحث والدارس لفن ستانيسلافسكى ويجعلانه يقتنع بخطواته المتتوية أثناء ممارسته للفن هذه السنوات الطويلة .

ويكفي للاقتناع بهذا الأمر أن نقرأ كتابيه (حياقي في الفن) ma Vie Dans l'Art و (يمثل يتأهب) An Actor Prepares وكثيرا ما تحدث الناس عن ستانيسلافسكى وأكثروا من الخلط . وكثيرا ما نسبوا إليه نظريات ليست له بل هي من نظريات تلاميذه . وفي مقدمة هؤلاء التلاميذ (تايلوف) Tairol وهذه النظريات تعارض كل المعارضة مع نظريات ستانيسلافسكى نفسه .

ولا تخلو من الأهمية تلك الملاحظات السيكولوجية والواقعية التي يجب أن

أن يقبعا الممثل للتأثير على الجماهير والتي جاءت وليدة مرانه الطويل ، ولم تنفأ عن طريقته وأسلوبه .

وعما لاجدال فيه أن ستانسلافسكى يعرف حق المعرفة كثيراً من أسرار الفن اللازمه لتوجيه خطوات الممثل . وإن . أحسن ما فيه من صفات هو هذه المهنة .

وإن الفقرات التي نوردتها فيما يلي منقولة من كتاب (حياقي في الفن) الذي قام بترجمته إلى الفرنسية كل من (نينا جورفينكل) Nina Cowrfinkel (و) (ليون شانسيريل) Leone Chanceeral ووضع مقدمته (جاك كويو) Jacques Cepeau وقام بنشره - مكتبة هواة المسرح - باريس - طبعة البرت ومن كتاب (يمثل يتاهب) الذي قامت بترجمته إلى الإنجليزية (البرايث مايجود) Elisabeth Hapigood طبعة جوفري - لندن ١٩٣٦ ومن بحث عنوانه (كيف تمثل رواية هاملت) نشر بمجلة ريفيو كومون Reveve Comune بعدها الصادر في مارس ١٩٣٩ بباريس .

صفحة ١٥٧ : من كتاب حياقي في الفن :

... لقد حدث لي أن قمت مئات المرات بالتمثيل في كوميديات (تشيكوف) Cecof Colof وفي كل مرة قمت فيها بدوري كنت أشعر أنني قد اكتشفت في نفسي أحاسيس جديدة ، كما اكتشفت في الكوميديا وجود عمق وألوان لم أكن أنتظر وجودها فيها .

صفحة ١٥٨ :

... لذلك يخطئ أولئك الذين يحسبون على مؤلفات (تشيكوف) من المظاهر السطحية لشخصياتها ولا يدركون إلا صورتها الخارجية دون التغافل في أعماق حياتها وإن المهم هنا إنما هو روح الشخصية :

وليس المطلوب هنا هو تقديم شخصيات تشيكوف غصب ، بل يجب إحيائها وجعلها تعيش . وذلك بمعرفة دخائل نفسياتها .

وتتمثل مقصرة تشيكوف Cecof في إبراز مختلف التأثيرات التي قد تكون في أغلب

الاحيان غير ظاهرة بوضوح . فهو في بعض الاحيان يكون من التأثيرين ،
وأحيانا من الرمزين وعند الضرورة يصبح واقعياً . حتى يكاد يكون طبيعياً .
صفحة ٢٦٢ — ٢٦٣ :

.... وإن نتيجة الأبحاث والدراسات الخاصة بحيات الفنية هي ما يطلق
عليها البعض اسم طريقى . بوصفها طريقة معينة لعمل الممثل . وهذه الطريقة
تسمح للممثل بخلق الشخصية ، وأن يكتشف فيها حياتها وروحها ويبرزها في
صورة طبيعية على خشبة المسرح وفي شكل فنى جميل .

وإن قوانين طبيعة الممثل نفسها التى درستها وطبقها زمنا طويلا ، كانت هي
أساس طريقى .

وإن قيمة هذه الطريقة وعظمتها ، فى أنها لا تشتمل على شئ ، لم أقم بتجربته
على نفسى أو على تلاميذى . . ثمرة لتجربة طويلة ومراس دام زمنا غير قليل .

وتقسم هذه الطريقة إلى قسمين رئيسيين :

أولا : عمل داخلى وخارجى من جانب الممثل على نفسه .

ثانيا : عمل داخلى وخارجى من جانب الممثل على الدور الذى يقوم به .

أما العمل الداخلى فإنه يشتمل على ممارسة الصناعة الروحية التى تسمح للممثل
بأن يكون فى حالة تناسب مع الإلهام .

أما العمل الخارجى فإنه يشتمل على الإعداد الجسمانى لتمثيل شخصية الدور
الذى يقوم الممثل بمثيله ، وإظهار حياته الداخلية على وجه الدقة .

وإن العمل فى دور معناه : بحث الجوهر الروحى للمسرحية ، والبذرة ، التى
نشأت منها ، والتى تبين معناها : كما تبين أيضاً معنى كل شخصية من الشخصيات ، التى
تكون منها المسرحية .

ولكن متى يمكن تسمية التمثيل فنا بمعنى الكلمة ؟ .

يقوم مدير الفرقة بتقد تمثيل تلاميذه ويقول لهم (ابحثوا قبل كل شيء عما هو جميل في الفن واجتهدوا في فهمه) .

ولنبدا المناقشة في مختلف لحظات البروفة .

ليس في لحظات البروفة إلا لحظتان تستحقان الملاحظة :

أولاهما : عندما تندفع ماريا على درجات السلم وهي تصيح طالبة النجدة

وأما الثانية فهي عندما قالت كوستيا نازقانوف . . الدم . . الدم يا يا جو .
في هاتين اللحظتين تشعرون بوصفكم ممثلين كما نشعر نحن بوصفنا متفرجين بأننا
قد تركنا أنفسنا تنقل على خشبة المسرح .

ويجب أن نعترف بأن هاتين اللحظتين تدخلان نطاق فن حياة الممثل
في الدور .

ولكن ما عسى أن يكون هذا الفن ؟ .

أنكم قد أحسستم به وخبرتموه ، ويجب أن تفسروا لأنفسكم ما سمعتموه
وشعرتم به .

أحد الطلبة :

... لا أخرى .. لا أذكر .

الأستاذ :

ولكن كيف ذلك . ألا تذكر إحساسك أو تأثراتك الداخلية ؟ ألا تذكر

إن يدبك وعينيك وكل جسدك قد اندفع إلى الأمام كالو كنت تريد أن تمسك بشيء؟ ألا تذكر كيف كنت تعض شفتك ، وكيف استطعت بجهد أن تحبس دموعك .

الطالب :

الآن وقد قلت لي ما حدث يبدو لي أنني أستطيع أن أتذكر .

الأستاذ :

وهل بدون أن أقول لك أما كان في مقدورك أن تتذكر إحساساتك ؟

الطالب : لا طبعاً .

الأستاذ : هل كنت تمثل إذا دون وعي ؟ .

الطالب : ربما كان ذلك . لكني لا أدري ، هل كان تمثيل جيداً أو رديئاً ؟

الأستاذ : كان عظيم جداً إذا كانت الفريجة تؤدي إلى الطريق السوي .
وردي جداً إذا كانت الفريجة تؤدي إلى الطريق الخاطئ . وعندما كنت تمثل وجهتك قريبتك إلى الصواب . وكان أدائك في هذه الدقائق الثمينة بالغاً جداً .

الطالب : أحق ما تقول ؟ .

الأستاذ . نعم لأن خير ما يحدث للممثل هو أن يستغرق في دوره ولا يهتم برغبته الخاصة . ولكنه يعيش الدور الذي يقوم به دون أن يلاحظ شعوره ودون أن يفكر فيما يفعل ويعمل بتفريته . ولذلك كان « سالفيني » Salvini يقول :

يجب على الممثل العظيم أن يكون ممتاً بالحساسية ويجب أن يحس بما يقوم بتمثيله . كما يجب عليه أن يشعر بالتأثر لاسرة أو مرتين عندما يقوم بدراسة دوره ، ولكن في كل مرة يقوم بتمثيله حتى ولو بعد ألف مرة .

وعما يؤسف له كثيراً أن هذا يغيب عن بالنا لأن العقل الغير الواعى لا يطابق عقلنا الواعى . وليس من الممكن الدخول في هذا العالم المظلم . وإننا إذا تغلغنا في عالم العقل الغير الواعى لدخلنا في نطاق العقل الواعى ، ونتج عن ذلك مشكلة من العسير حلها فقد نعتقد أن الإبداع هو عمل الإلهام : وأن الإلهام يأتي من القرينة وحدها ، ولذلك لا يمكننا أن نفيد من القرينة إلا بوساطة العقل الواعى .

وتوجد في النفس البشرية بعض عناصر تخضع للوعى والإرادة . وهذه العناصر في مقدورها أن يكون لها أثرها في المشاكل النفسانية الغير الاختيارية .

وعما لا شك فيه أن هذا يتطلب عملاً إنسانياً كبيراً للتفريق بين القرينة والإبداع توجد عملية خاصة وهى أن تترك للطبيعة كل ما لا يدخل في نطاق الوعى وتنتج إلى ما يمكن مراقبته وإدراكه ، وعندما يقوم العقل الغير الواعى والقرينة بتوجيه عملنا يجب ألا نقوم بإعاقة عملهما .

هذا ولا يمكن الإبداع بالإلهام دائماً ، ولا توجد عبقرية في العالم ، مثل هذا الشكل . ولذلك فإن فننا يعملنا قبل كل شيء كيف نبدع بوعى وإدراك ، لأن هذا يمد السبيل لتدخل العقل الغير الواعى والإلهام .

وكما زادت لحظات الإبداع الناتج عن العقل الواعى في الدور الذى يقوم به للممثل كلما زاد الاحتمال في وجود الإلهام .

ولقد كان (سليشكين) Sliceptkin يقول لتلميذه (شومسكى) Shumsky ما يأتي :

ربما كنت تمثل تمثيلاً رديئاً ، وربما كنت تجيد التمثيل . وكل ما يهم في الأمر أنك كنت تمثل بإخلاص . وإن التمثيل بإخلاص معناه أن يكون الممثل منطقياً ومطابقاً للشخصية التى يمثلها تمام المطابقة . وأن يفكر ، ويحيا ، ويشعر ، ويعمل في انسجام مع دوره .

وأن كل هذه الأعمال الداخلية ، إذا ما طابقت الحياة الفكرية ، والجنسانية الشخصية ، التي يقوم الممثل بتمثيلها ، يتكون منها ما يبر عنه عبارة (إن الممثل يعيش في دوره) . وهذا له أهمية عظمى في العمل الإنشائي .

وإذا ما تركنا جانبا كون ذلك يفتح طرقا جديدة للإلهام فإن كون الممثل يعيش دوره ، يساعده على تحقيق أحد مقاصده ، واغراضه الرئيسية .

أن واجب الممثل ليس منحصرًا في أن يقوم بتمثيل الحياة الخارجية للشخصية التي يؤدي دورها . بل يجب عليه أن يطبق صفاته الانسانية على حياة ذلك الشخص الذي يقوم بدوره . ويبحث فيه كل ما في نفسه . وإن الهدف الرئيسي لفننا هذا هو خلق الحياة الداخلية لنفس بشرية ولا يراها في قالب فني .

ولذلك يجب أن ننظر بعين الاعتبار ، الجانب الداخلي ، لكل شخصية من الشخصيات . وأن نفكر في الطريقة التي نعيد بها إليها حياتها الفكرية بواسطة تلك العملية الداخلية ، التي يبر عنها عبارة (إن الممثل يعيش في دوره) .

يجب عليكم أيها الممثلون أن تعيشوا في دوركم وأن تشعروا بإحساسات تنطبق مع هذه الأدوار .

ولكن لماذا يتوقف عمل العقل الغير الواعي على عمل العقل الواعي ؟

إن هذا يبدو لي شيئا عاديا . وذلك لأن استعمال البخار والكهرباء والهواء والماء والتوى الطبيعية الأخرى يتوقف على ذلك المهندس . وإن مقدورنا التي تأتي من العقل الغير الواعي لا يمكن أن تؤدي وظيفتها دون المهندس الذي هو العقل المدبر . وأنه عندما يشعر الممثل أن حياته الداخلية والخارجية تؤثر بطريقة عادية وطبيعية في المواقف التي يتفقا ، في هذه اللحظة وحدها تفتح بناييع العقل الغير الواعي وتولد لإحساسات ومشاعر لا يمكن تحليلها دائما . فهي تستولي علينا فمنا يظلم أو يقصر بالقرينة . لأننا لا نستطيع أن نفهم هذه السلطة التي تسيرنا . ولا نستطيع أن نبخها وندرسها ، وإنما نحن الممثلين نسميها ببساطة باسم الطبيعية .

ولكنكم إذا ما غارضتم قوانين الطبيعة العضوية ، فإن ما في العقل الغير
الواعى من جسمية فائقة سرعان ما ينكش ويتلاشى .

ولاجتناب ذلك ، كان من اللازم أن ندرس الدور ، الذى تقوم به فى التمثيل
بوعى فى أول الامر ، ثم تقوم بتمثله طبقا لحزيمته . وفى هذه الحالة تصبح
الواقعية أو حتى الطبيعية أمراً جوهرياً لإعداد ما يتكون منه الأساس الفكرى ،
للدور الذى ينسجم معه العقل الغير الواعى ويشير الإلهام .

الطالب : ما ذكرتموه ياسيدى الأستاذ : يبدو لى أننا من الواجب علينا لدراسة
فننا ، أن نفهم حق الفهم تلك العملية النفسانية ، التى يعبرون عنها بقولكم
(إن الممثل يعيش فى دوره) وإن ذلك سوف يساعدنا على بلوغ
الهدف الرئيسى ، أى إلى خلق حياة نفس بشرية .

الأستاذ : إن ما تقولوه صحيح ، ولكنه ناقص . فإن هدفنا ليس خلق حياة نفس
بشرية ، بل إبرازها فى قالب فنى .. لأن الممثل لا يجب عليه أن يعيش فى
صميم دوره لحسب ، ولكن يجب أن يبرزه ، ويعطيه المظهر الخارجى .
ويجب أن تفهموا أن توقف الجسد واعتياده على الفكر ، هو مسألة لها
أهميه خاصة فى مدرستنا . ولإبراز الحياة الداخلية الدقيقة يجب أن
تلاحظ كل ما هو جسمانى وصوتى معاً بعناية وبعد درس وتدقيق .
ويجب أن تبرز نتيجة لذلك أدق المشاعر بمنتهى الحساسية والإخلاص .
ولذلك وجب على كل ممثل فى مدرستنا أن يعمل كثيراً ، بل أكثر من
أى شخص آخر ، سواء لتعود ذهنه على عملية خلق ما يسمونه : (إن
الممثل يعيش فى دوره) أو لتدريب جسده ، على نقل التأثيرات الناتجة
عن ذلك بمنتهى الدقة .

وهكذا الحال بالنسبة للظواهر الخارجية للدور ، فإنها تأثر بعمليات العقل
الغير الواعى ، إذ أنه لا يوجد فن مسرحى ، أو إعطاعى ، يمكن ممارسته
بالتطبيعة .

ولقد أشرت لكم اليوم إلى ما اعتبره جوهريا . وإن تجاربنا التي قمنا بها « جعلتنا نعتقد اعتقادا جازما ، بأن فننا وحده ، يمكن أن ينقل بطريقة فنية- شئون الحياة الداخلية الغير الملموسة ، وأعماق الحياة على خشبة المسرح . وإن مثل هذا الفن في مقدوره ، أن يتنص المتفرج ولا يجعله يفهم ويحس بما يقع على خشبة المسرح لحسب ، بل يجعله يزيد في ثروة نفسه وروحه ، إذ يترك فيه تأثيرات وأحاسيس لا يمكن أن تحصى بسهولة . وفضلا عن ذلك - وهذا له أهمية عظمى . فإن القوانين الطبيعية التي يعتمد عليها فننا سوف تحميكم في المستقبل وتمنعكم من سلوك الطريق الغير المستقيم .

كيف نمثل « هاملت »

آخر درس ألقاه ستانيسلافسكى على تلاميذه :

في السنوات الأخيرة من حياة ستانيسلافسكى كرس أعظم جهوده لتكون تلاميذه ، وإعدادهم أحسن إعداد في الأقسام الدراسية عن الدراما ، والأوبرا - التي أنشأها بنفسه في مسرح الفن بمدينة موسكو .

نشرت مجله (كومون) Comune نصا كاملا، للدرس من الدروس الأخيرة ، التي ألقاها الأستاذ ستانيسلافسكى على تلاميذه الشبان بمناسبة تمثيل بعض مشاهد رواية (هاملت) لشكسبير . وليس هناك ما يمكن أن يبين مقدار ذكائه ستانيسلافسكى ودقته ومعرفته وعواطفه أحسن من هذا الدرس الذي ننقل نصه حرفيا .

كان قد وقع الاختيار على الطالب (روزاتوفا) لتمثيل دور هاملت ، ولإلقاء الفترة التي تم إعدادها بإشراف الفنان المعيد (ف . فلاكيريفا) V. Flakireva . ولقد سبق التمثيل مانسييه في لجنة المسرح باسم « تواليث » الممثلين إذ يجب عليهم أن يجتمعوا ، ويناكدوا من سلامة حركات عضلاتهم ، ويشحنوا أنفسهم بالقوة النفسية . ليستطيعوا الظهور على خشبة المسرح .

ستانسلافيسكى يقول :

اتخذوا أحسن موقف يمكنكم أن تتخذهو يكون من شأنه أن يسمح لكم بأن تكونوا في غاية الراحة ، كأ نكم في منازلكم . وليس معنى هذا أن تستلقوا على ظهوركم ، كما يفعلون عادة على أثر خروجكم من الحمام . ولا تشدوا عضلاتكم إلا بقدر الحاجة ، واعملوا على أن تصلوا إلى الدرجة التي تستطيعون معها ان تقولوا . ها أنذا أخيراً قد جاست مرتاحاً ، وأشعر بمتهى الراحة والسعادة .

المعيد ف . فلا كير يفا :

تخيّلوا وفكروا فيما ترون إذا ما نزلتم إلى الشارع ، وسرّيم إلى الجهة اليمنى .

أحد الطلبة :

عندما أنزل إلى الشارع أجد أمامى متحف الصناعات الفنية ، وأدور إلى اليمين فأجد على الجانب الآخر من الشارع مبنى مكوناً من ثلاثة طوابق ، ثم أستر في السير ، فأجد شارعاً متفرعاً من شارع ستانسلافيسكى ، وهو شارع آخر ضيق لا أذكر الآن اسمه .

المعيد :

فكر فيما قـت بعمله في هذا الصباح ، وبينما تهوم بالتفكير عليك أن تسير جيئة وذهاباً حتى تشر أنك في منتهى الراحة والهدوء .

ستانسلافيسكى :

لا تنسى تمرين عضلاتك . واعمل على أن تكون على حريتها .

المعيد :

قم بإعداد الآلات اللازم ، لتمثيل رواية هاملت (وهنا يعاد تمثيل بعض مناظر هاملت) .

ستانسلافيسكى : « الطلبة »

حسنا ماذا رأيتم ؟ وماذا أحسستم ؟ وما الذى رأيتموه جيدا . وماذا
لاحظتم من أخطاء ؟ ماذا شعرت يا روزانوف ؟
روزانوف : الطالب الذى يقوم بدور هاملت :

كان إحساسى يتبع التمثيل .

ستانسلافيسكى :

ولكن أين ومتى ؟ قل لى .

روزانوف :

فى المنظر الأخير وأنا مع الملك ، كنت أشعر أنى أودى دورى على مايرام .
هل لاحظت ذلك ؟ لقد كنت أشعر بمقد شديد نحوه . أما فيما يخص باى فقد
كان يبدى أنى أحبا حبا جما ، وكان حى الشديد لما يساعدنى على أن أجعلها تعود
إلى صوابها . وبالأخص عندما قلت لها .. فكرى يأماه فى كل ما تفعلين ... لقد
بذلت جهدا كبيرا فى أداء هذه الجملة .

ستانسلافيسكى :

لقد شاهدت الملك والملكة يتبادلان نظرات تدل على التفاهم ، والملك جالس
على العرش ، وهى إلى جانبه فى منتهى المرح والسعادة . فإذا كنت تفعل إذا كنت
فى موقف هاملت ؟ فكر فى أن تنهتج حالتك النفسية إذ ذاك .

روزانوف :

لقد كنت أجتهد فى فهم شخصية هاملت وأن آخذ أهيق تمثيل هذه الشخصية .
ولكن لما كان من المستحيل على أن أسأل نفسى ، فسوف يكون من الواجب على
أنأ أبحث ، وأتفكر فى معنى ما يحدث ، وأفهم كيف أمكن حدوث كل ذلك .

مناظرة فيسكي .

إذا لن يكون أمامك شيء آخر تقوم بعمله في الحوار . لأنك قد ألقيت من قبل ، وقت تمثيله في دخيلة نفسك قبل أن تعبر عنه بلسانك . ويجب عليك قبل أن تصور حقد هاملت أن تبين شيئا ، وهو أن كل شيء كان يختلط أمام عينيه ، حتى أنه لا يعرف ماذا يجب عليه أن يقول ، ويجتهد أن يتخذ له قراراً ، ولا يعرف كيف يعيش ، ولا إلى أين يذهب . لقد ذكرت كل ذلك مرة واحدة في إلقاءك مجتمعا . وهذا معناه أنه مخالفة للنطق السليم . لقد أدت الدور بطريقة غير منطقية ، وقد ألقيت قبل الأوان ، مالا يوجد في نص المسرحية نفسه . ولا شك أن هناك شيئا كثيرا يجب عليك فهمه . إن والد هاملت قدماء ، وتزوجت أمه من رجل آخر . ويجب التناقل عن هذا الأمر بأية طريقة ، وقد بدا من تمثيلك أنك كنت تعرف كل ذلك ، من قبل أن ترتفع الستار . وبما أنك قد قت بعمل الروفات ، وتمرنك على أداء الدور مرات عديدة قبل رفع الستار . فإذا بقي عندك لتؤديه أمام الجمهور ؟ هل تنهت إلى طريقة كتابة هذا النص ؟ إن كل حركة تمثيلية تركز في الحوار ، وأنت لم تستطع أن تنقل هذه الحركة وتجعلها ظاهرة في الإلقاء . إنني حتى الآن لم أفهم تسعة أعشار ما قلته ، لأن نبرات صوتك خاطئة ، وأنت كنت أسمع الكلمات دون الأفكار . ولكن في أي شيء تتمثل صعوبة هذه الفقرة ؟ إن صعوبة تمثيل في أنها لا تشتمل على كلمة واحدة لا يمكن فهمها . إنها تتابع للخواطر ، فإذا ما تركت خاطرا منها ، تكون قد تركت حلقة من الحلقات التي يتكون منها الموضوع . وإنك الآن لا يزال لديك كثير من الأفكار لاتصل إلى المتفرجين . ولم أسمع منك إلا أقوالا ونعيات ولا شيء غير ذلك . وإنك منذ هتية كنت تحدثني وتعبر عن أفكارك بوضوح . بينا الآن لم أفهم من تمثيلك شيئا . وفي الواقع أنه إذا لم تتأثر عباراتك بأحداث المسرحية ، وإذا لم تدل هذه العبارات على هذه الأحداث ، وتعبر عنها ، فإنك قد تحسب أنك تقوم بالتمثيل ولكنك تكون ممثلا تافها فاشلا ، لاتصدر عنه إلا الترافه والأخطاء .

ولتلاف هذا العيب ماذا يجب عليك أن تفعل قبل كل شيء ؟ وما هو الشيء

الذى يجب أن تكرر نفسك لعمله ؟ لا تزعم بما أوجهه من انتقاد عنيف. وذلك لأنك أخذت تدرس موضوعا من الموضوعات التى يجب على كل ممثل أن يكلل بها عمله فى المسرح كمثل : إن هاملت وتمثيل شخصيته هو أصعب شئ فى فننا . ولذا فاقى قد خصصتك بالتيام بهذا الدور . وإنك أثناء دراستك سوف تفهم ما يحتاجه التعبير عن عباراته وأفكاره العظيمة من جهود وإنك سوف تميز فى شخصية هاملت أعظم مسرحية فى الوجود .

روزانوف :

ما لاشك فيه أنى لا أفكر فى الوقوف عند هذا الحد الذى وصلت اليه . .
فإن هذا الدور يتطلب عملا هائلا وبجهداً جسيماً .

ستاسلافيسكى :

إنك تقوم بتمثيل دور فى غاية الصعوبة ويتطلب قوة أكثر من قواك ، وفوق طاقتك ، ولكنه دور له أهمية عظيمة فإذا ما نجحت فيه ، فإنك تكون كأنك قد قت بتمثيل مئات ومئات من شخصيات (أوستروفسكى) Ostronsky ولذلك يجب عليك أن تعارل تغطى كل هذه العقبات . إن الصعوبات الموجودة فى هذه المسرحية كثيرة جداً ، على أننا لا نجد هذه الصعوبات فى هذه المسرحية لحسب . فإن جميع المسرحيات تتطلب نفس هذا الفن فى الإلقاء ونفس الوقفات بين الجمل والعبارات . لحاول أن تصل إلى أن تكون بسيطاً إلى أقصى حد . ولكنك بمجرد أن تضع قدمك فى هذا الطريق ، أى طريق البساطة سوف تنامر بأن تكون تافها عادياً ، مسكيناً وعيلاً . فهل ستقول عندئذ أن البساطة لا قيمة لها ؟ نعم إن هذه البساطة لا بد منها . ولكن بعد أن يكون إلتقاؤك قد أصبح مناسباً ، وبعد أن تكون قد تعودت أن تلقى كل عبارة دون إسراع وفى سر . ولكنى أقوم بذلك كله ، يجب أن تكون مسيطراً على شعورك ، وسيداً لنفسك . ويجب أن تعجبك كل عبارة وكل فكرة . وعندما تشعر بأنك قد أصبحت تعشق عبارات المسرحية ، عندئذ يكون فى استطاعتك ، أن تبقى مرتاح البال ، ويستطيع المخرج أن يقول عن تمثيلك : إنه بالغ حد الإحسان وأن ليس فى الإيمكان خير مما كان . لحاول ذلك مرة أخرى .

روزا نوفا : سأجهد ، وسأعمل ما في وسعي .

ستانسلافيسكى : إنك تستعد للتعبير عن أحد المشاعر ، وهذا أمر لا فائدة منه . وإني لا أطلب منك إلا التعبير عن فكرة من الأفكار . وسوف ترى أن تعبيريك الدقيق عن هذه الفكرة يجعلك تحس بهذا الشعور . أما إذا حاولت أن تمثل الشعور فإنه سيفلت منك ولن تستطيع ذلك . ولا تنسى كلمات (سالفينى) Salvini الذى قال عن نفسه إنه في الفصل الخامس من روايتي طليل وهاملت بدأ يشعر بالتأثر وليس قبل ذلك . أما إذا كان قد أحس بالتأثر كل الوقت ، لما استطاع قط الظهور على المسرح . فلقد اخترق نطاق هذه التأثيرات كلها في داره .

وهذا معناه إنه كان يتأثر في البداية عندما كان يدرس دوره ... حاول أن تعبّر عن فكرة ، ولكن يجب أن تعبّر عنها على الوجه الأكمل . وإبذل كل جهدك في أن تولد في نفس الصور التي تشتمل عليها هذه الفكرة .

روزا نوفا : ه نشهد هذا البيت من أبيات هاملت . .

... ليت هذا اللحم الذى يغطى جسدى يفتت ، ويتلاشى ، كقطرات الندى ...

ستانسلافيسكى : اشرح لى هذه الفكرة : وقل لى مامناها؟ إنك تجعل أكثر مما يجب حيث كان الواجب أن تصور هذه الفكرة بناية وتشكل بها (ثم بعيد النص) . ما معنى هذا . ماذا حدث ؟ .

روزا نوفا : يكرر إلقاء البيت الشعري :

ستانسلافيسكى : ليس لك الحق في التوقف أية لحظة وتجزئة العبارة . بل يجب أن يكون إلقاءك لهذه القطعة مستمرا كأنه صوت صادر من إحدى آلات موسيقى القرب وإلقاءك لم يكن متصلا مثل ذلك الصوت . يجب عليك أن تنطق العبارة كلها ، بحيث لا توقف عند أى مقطع من .

مقاطع كلماتها . استمر وأتى عبارة أخرى وحاول أن يجيد الالتقاء .

روزانوف : « يلقى قطعة أخرى من حاملت هذا نصها » .

إذا كان الله لم يرسل صاعقه القاتلة . .

ستانسلافسكى : إنك تطيل في النطق ببعض الكلمات، وتلقى بعض الكلمات الأخرى بسرعة . في حين يجب عليك أن تلقىها بتؤدة وحنان ، وأن تتدونها ، وأن ترفع من صوتك في بعض النقط ، وتخفزه في الأخرى . وحينئذ لن تكون هناك أية صعوبة ، إنني أنصحك أن تملك كل يوم إحدى الصحف وتقرأ كلماتها بإمعان حتى تتفهمها ، وتتدونها . وهذا أمر له أهمية عظيمة . فإذا كان صوتك ليس له رنين وفيه بعض الاهتزازات ، لحاول أن تجعله رنانا ، لأن الفنان الذي ليس له صوت رنان يكون تمثيله ضعيفا ولن يكون له مستقبل في التمثيل . فمليك أن تقوم بتمارين يومية لترين صوتك .

إنني أثناء إقامتي في أميركا ، حاولت مدة شهر كامل تمرين صوتي في غرفتي بالغناء ولما كان غير مسموح للبرء في هذه البلاد أن يرفع صوته بالغناء فإني كنت أغنى بداخل الدولاب . وبعد هذا المران لم يستطع صديقي (نيموروفيتش) Nemirovito أن يعرف صوتي ، عندما تحدثت إليه في التليفون .

أحد الطلبة : هل من الممكن استنشاق الهواء من الأنف والعم في وقت واحد ؟ .

ستانسلافسكى : أرني كيف تفعل ؟

أحد الطلبة : إن ما يجعلني أضيق وأقنى سدى ، هو تلك العبارات الطويلة التي لا نهاية لها ، والتي لا أستطيع إلقاها : فان أنفاسي لا تتحمل النطق بها دفعة واحدة .

ستانسلافسكى : هل تريدون أن أحدثكم عن طريقة تمثيل دور حاملت في مجموعه ؟

الطلبة : نرجو ذلك .

ستانسلافيسكى : إن الملكة لا تعرف شيئاً عن موت زوجها . فليس لديها شك في أحد . وسموت دون أن تفهم شيئاً عن ذلك . ولكن كيف يمكن إقناظها من الموت ؟ عليك يا هاملت أن تأخذ سيفاً . ومضى تسلمحت بهذا السيف أدخل في القصر لتطيره ، كما جاء السيد المسيح إلى هذا العالم لتطيره وإن هذه الفكرة التي وضعها في هاملت شبح أبيه ، يجب عليك أن تمثلها . وبعد أن تقوم بتمثيلها سوف تشرق بالرحى والسرور . لقد علم هاملت أن أباه قد قتل وأنكم لا تستطيعون أن تفهموا أنه يوجد في العالم بشر لا يكادون يتخلصون من حزن . إلا ويقعون في حزن آخر .

وهاهو ذا ظهور الشبح . يجب أن أقول لكم : إنكم تتحدثون مع الشبح . كما تتحدثون إلى جندي . إنه في الحقيقة رجل تعذب إلى أقصى حدود العذاب ، وبذل جهده لكي يعود إلى الدنيا . وأنكم تحاولون أن تعرفوا منه كل شيء . . . ولكن ما هي مشكلة هاملت التي هي أكبر مشاكه ؟ .

بعض الطلبة : المشكلة هي : الرجل في صراعه مع الحياة .

ستانسلافيسكى : هذا هو جوهر النص . ولكن ماهي المشكلة العظمى . .

أحد الطلبة : كشف القناع عن حقيقة الحياة .

ستانسلافيسكى : إن فهم الوجود هو معرفة كيف يحدث كل هذا ؟ ولماذا ؟

روزانوثا : عندما كنت أمثل دور هاملت بهذا المعنى ، كانوا يقولون لي :
لنني أجعل من هاملت فيلسوفاً .

ستانسلافيسكى : فهم الوجود .. هو فهم كيفية إمكان حدوث ذلك

ولماذا ؟ لقد ظهر الشيخ . يجب أن نراه وأن نعرف منه كل ما يعلبه . وما هي ذى (أوفيليا) Ofelia يجب أن نحس بما في صميم روحها .. هاملت يريد أن يعرف كل شيء . وهذا ليس معناه أنه رجل ممن يقرعون الحجة بالحجة . ويجب عليكم في كلمة واحدة أن تبدلوا كل ما في وسعكم لكي تعرفوا وتعلموا كل ما لم تكونوا قد عرفتموه إنكم تعذبون أنفسكم لعدم استطاعتكم عمل المستحيل .. هل هذا واضح ؟

روزا نوبا .

نعم واضح تمام الوضع .

ستانسلافسكى :

ولكن كيف نعمل لعدم التعبير عن الشعور، يجب أن تبحث عن حركة تقومكم الى معرفة ما تريدون . إنكم لم تستطيعوا أن تفهموا كيف تلقت أم هاملت نبأ قتل زوجها وكيف استطاعت الزواج من رجل آخر . وأنتم تحاولون أن تعرفوا من أيكم ما تستطيعون معرفة . هذا هو فهم الوجود . حاولوا ان تعلموا كل ما في وسعكم ، لتفهموا وتعلموا كل شيء .

أحد الطلبة :

زيد أن نعرف منك على وجه الدقة ما أعجبك وما لم يعجبك اليوم من تمثيلنا

ستانسلافسكى :

إن العبارات التي أدبتموها على حقيقتها كانت على ما يرام ونجحت كثيراً . وهكذا الحال بالنسبة لمنظر المقابلة مع (هوراس) وكذلك في المنظر الذي بدأ فيه هاملت وهو ينتظر الشيخ . ففي هذا المنظر كانت هناك لحظات عظيمة . إن المطلوب هو إظهار هذا الأمير الذي لا يتبع أصول اللياقة، ولا الإتيكيت ، والذي بنظراته الزائفة - (يقوم الأستاذ ستانسلافسكى بتمثيل تلك النظرات ..) - يريد أن يبط الثام عن الحقائق ، ويعرف كل ما حدث . فيضع هذه المسألة في رأسه ويبحثها كما يبحث إحدى المسائل الحسابية . يجب أن يعرف كيف أمكن حدوث

كل ذلك . فيندرج الفرقة طولا وعرضا . بعد ذلك يقول . . يا إلهي . . إنه هوراس . . ويجري لقائه . . ويقول . . حسنا كيف حالك؟ وعلى حين لجأة ماهوذا الخبر . يجب معرفته . كل هذا الانتباه البالغ موجه إلى موضوع واحد .
أحد الطلبة :

إذا فيجب أن يقال كل ذلك بصوت منخفض .

ستانسلافيسكى :

إن التكلم بصوت منخفض هو من أصعب الأمور على المدرس . وإن الأمر هنا أسهل من ذلك بكثير . وإن الحركة هنا هي الطريقة التي تؤدي إلى الإدراك لحاولوا إذا أن تفهموا ماذا تعنيه الكلمات . وحاولوا أن تلاحظوا ، وأن تتفعلوا ، وأن تعرفوا وكل هذا يشمل فيه نوع الإدراك وشكله .
أحد الطلبة :

ولكن كيف يمكننا أن نشتم في تمثيلنا .

ستانسلافيسكى .

إن مهتمكم لها أهمية عظمى ، ويجب على كل الجماعات التي تعمل بالتمثيل أن تركز نفسها له وتبذل كل مالهيا من جهد . إنكم تمثلون قصة (الأخوات الثلاث) لتشيكوف Cecof وتمثلونها على مايرام . ولكن كيف تمثلون مسرحيات شكسبير . هذا عمل لا يجب أن يتوقف لحظة واحدة .

الطلبة : قل لنا ماهو الشيء الذي لم يعجبك اليوم ولم ترض عنه ؟ .

ستانسلافيسكى : إن تمثيلكم كانت تنقصه الحركة ، فإنكم عندما كنتم تبدأون العمل كنتم تتعون في التكرار ، ولم تضعوا أية حركة في الكلمات إلا في بعض المواقف النادرة .

إحدى الطالبات : أريد أن أطلب بعض إيضاحات عن دور (أوفيليا) .

ستانسلافيسكى : ابدئي قبل كل شيء بالاندماج في دورك . وعندئذ سوف

تكشف لك عناصره كلها . ولكن لم يمن الوقت بعد للتحدث عن تكون أوفيليا . اظهرى قبل كل شيء ما يجب أن تكونى عليه أنت نفسك فى هذا الدور . وعندئذ سأقول لك من هى أوفيليا التى تسألين عنها .

طالبة أخرى . إننى لم أستطع تمثيل دور الملكة . فقد كنت فى بعض المرات أبدو فيه متعاطمة ، وفى أحيان أخرى كنت أبدو فيه مغرورة .

ستانسلافسكى : إن أول شيء له أهميته هو أن تكونى فى حاجة إلى كل كلمة من كلمات دورك دون استثناء . إنك تخافين الكلمات . وعندما تبدأ المثلة فى الحديث بصوت خافت ، فهذا معناه أنها لم تندمج فى دورها .

أحد الطلبة . إنك تقول إن الممثل عندما يتكلم بصوت منخفض فهذا يعنى أنه خائف . وقد يكون الأمر غير ذلك .

ستانسلافسكى : وأيضا لأن الممثل لا يؤمن بما يقوله . إن واجبكم الأساسى هو الصناعة الفنية ولا شيء غير ذلك . وعليكم أن تضحوا ببعض سنوات من سنى حياتكم وتضخونها فى التمرن ، لأنكم لن يكون له بكم متسع من الوقت فيما بعد لتعلم أو التمرن والاستفادة .

وإنه من السهل عليكم - إذا أردتم - أن تتعلموا من التمثيل الاصطناعى . كيف يجب أن تموتوا وأن تعيشوا وأن تمشقوا إلى غير ذلك فى كلمة واحدة ، الأمر الذى قد تقبله الجماهير إذا لم يكن لديها ما هو خير منه . ولكن فى هذه الحالة سوف يقضى على الممثل القضاء الأخير ولن تكونوا من الممثلين المهرة الأفاضل فاحذروا . واعلموا أن كل ما تحصلون عليه ويكون حقيقيا سوف يتقدم من خطر النشل فى مهنتكم ، هذا هو كل ما ينفعكم فى مهنتكم لأن هذا هو الفن .

ق . ستانسلافسكى

الفريد بينيت

Alfred Binet

١٨٧٥-١٩١١

كان الفريد بينيت عالما من علماء النفس . وقد ألف مع كل من (ريبو) Ribot و(بينيه) Bensaï كتاب (السلح النفساني) l'Armee Psychologique الذى تقتطف منه البحث الآتى وهو بحث عظيم الأهمية من شأنه إيضاح بعض الميول والاتجاهات فى المسرح الحديث وعلاقتها بالأفكار والآراء الجديدة حول النظريات الإيجابية والنفسانية .

١ - منذ سنوات خلت ، عندما أتيت لى الفرصة للتحدث عن علم النفس مع بعض الممثلين . سألتهم عن رأيهم فى كتاب (غرائب) Paradoxe الذى ألفه (ديديروت) Diderot وقد قيدت إجاباتهم عندما وجدت أن بعضها يشتمل على معلومات قيمة . وقد حاولت بعد ذلك أن أقوم بتكملة تحقيقاى ونزولا على نصيحة المسيو (كلارتيه) Claretie مدير المسرح الفرنسى قمت بزيارة اثني عشر عضوا من أعضاء هذا المسرح ، وتحدثت اليهم طويلا كما أقنعت بعضه منهم بكتابة إجاباتهم (١)

وفى نتي أن أقوم الآن بعمل موجز للوثائق التى قمت بجمعها . ولا ينتظر منى القارئ هنا أن أقدم له بحثا عميقا ولكن كل ما أعرضه الآن هو بعض الملاحظات وأن هذا الموضوع سبق بحثه بمعرفة المسيو (أرشيه) الذى أشار اليه مستر ويليام جيمس فى كتابه المعروف باسم (علم النفس) Psychology . ولقد كنت أجهل حتى هذه الأوقات الأخيرة وجود مثل هذه الأبحاث وإتى

(١) قد استغرقت هذه التحقيقات ثلاث سنوات زرت فى أثنائها مدام (بارتيه) Bartet والسادة (م . جوت) m. got (وموتيه سولى) monetsully ، ويول موتيه (پونيموننت) poumoument و (لى بارجي) le Bargy و (ووريز) Warms و (كوكلان) Coc Quelin و (تروفيه) Truffet و (دى فيرودين) DeFeraudy

لم أعرفها اليوم إلا بما كتبه ويليام جيمس . ولإني أعتقد أنه قد وصل إلى نفس النتائج التي وصلت إليها .

ولتحدث قبل كل شيء عن (ديدروت) . إن كتاب المسمى « غرائب عن الممثل الكوميدي » هو كتاب في النقد لا يدولى أنه مبني على ملاحظات صحيحة كل الصحة .

لقد اقتصر ديدروت على أن يذكر لنا من حين إلى حين بعض الحكايات الواهية الهجة ، ثم يطلق عليها ويبنى ماشاء من الآراء . إن جوهر كتابه « غرائب » تمثيل القيمة إلى درجة غريبة . دفعني حب الاستطلاع إلى قراءة موضوعاته الواحد تلو الآخر . وما أنذا أسردها هنا وأذكر ما يدور حول كل منها .

يمتدّد ديدروت أن الممثل الكبير لا يجب أن يكون حساساً أو عبارة أخرى لا ينبغي له أن يشعر بالتأثر الذي يقوم بالتعبير عنه ، فيقول لنا : (إن الحساسية البعيدة المدى هي التي تتخلق للممثلين المتوسطين ، في حين أن عدم وجود هذه الحساسية بتاتاً تتخلق لكبار الممثلين) .

الموضوع الأول :

يقول لنا ديدروت أنه ليس من الممكن تكرار التأثير كلما أراد الممثل فإن هذا التأثير يختفي ويتبدد . ويقدم لنا ديدروت الأمثلة التالية على ذلك .

بعد أن يتأثر الممثل تأثيراً كبيراً يقوم بالتثليل الذي يحدث في المتفرجين تأثيراً عالياً . ولكن إذا تدخلت في آخر الأمر شخصية جديدة يكون من الواجب إرضاء حب استطلاعها ، أن يكون ذلك ممكناً ، لأن روح الممثل تكون قد أصبحت غاوية ولم تبقى بها حساسية ، ولا حرارة ، ولا دموع . وفي ساءل ديدروت قائلاً (إذا كان الممثل من ذوى الحساسية . هل سيكون في استطاعته أن يقوم بتثليل دور بذاته مرتين بنفس الحرارة ويلاق نفس النجاح ؟) (إنه يكون متحسناً أن أول مرة وينضب معيئة في المرة الثانية ويبقى جامداً كقطعة من الرخام في المرة الثالثة .

الموضوع الثاني :

في أية سن يصبح الفنان من كبار الممثلين ؟ هل في تلك السن التي يكون الممثل فيها ممثلاً حماساً ويغلي الدم في عروقه ، فيصل أغل لإنزعاج إلى أعماق قلبه وتحمس روحه من أقل ومضة ؟ .

يبدو لي أن ذلك ليس صحيحاً . إن الممثل الذي تكون الطبيعة قد خلقت له لكي يكون ممثلاً ، لا يمكنه أن ينبغ في فنه إلا بعد أن يحصل على خبرة طويلة ، وبعد مران طويل ، وعندما تخبو نار الحماسة فيه ، ويهدأ عقله وفكره ، ويعرف أعماق نفسه .

الموضوع الثالث :

لكي يظهر لنا ديدروت أن الممثلين لا يشعرون بالتأثرات التي يعبرون عنها ، أتورد لنا عدداً من الملاحظات التي ننقلها هنا . وهذه الملاحظات غريبة جداً . إذ ينقصها قليل من الدقة . وهي أقرب ما تكون إلى الحكايات . وربما قد يكون ديدروت قد ابتكرها من نسج خياله ، لأن رجال الأدب لا يهتمون أكثر بما يجب بالاشياء الدقيقة . ولكن كيفما كانت هذه الملاحظات فإننا نردها هنا بنصها

(إذا كان هذا الممثل أو تلك الممثلة قد اندجما في دورهما كما يجب ، فهل كان من الممكن أن يفكر الأول في إلقاء نظرة إلى إحدى المقصورات ، أو ترسل الثانية إرسامة إلى الكواليس ؟ أو تتكلم إلى النظارة ، أو إذا كان من اللازم اقتراب أحدهما من الكواليس لإيقاف ضحكات مثل وإخطاره بأن الوقت قد حان لظهوره على خشبة المسرح لكي يمثل دور المنتحر ؟ .

وهذا يدعوني لأن أقدم لكم صورة منظر حادث وقع بين ممثل وزوجته يكره كل منهما الآخر . وهما يمثلان سوياً أمام الجمهور على المسرح دور عاشقين حميمين . وقد استحوذاً على إعجاب النظارة وردا على تحييم الحارة وتصفيقهم الشديد الذي تكرر عشرات المرات . وبلغ تمثيلها حد السكال في المشهد الثالث

من الفصل الرابع من مسرحية (كيد العشاق) لموليير .

بعد هذا المنظر (١) الذى يبدو فيه الممثلان وهما يقرمان بدور العاشقين .
المتيمين على خيبة المسرح أخذ الممثل زوجته وضغط على ذراعها خطف الكواليس
بشدة كادت تنكسر لما عظامها وعندما صاحت من الألم ، انهال عليها بأقذع
الشتائم ، وسبها بأقذر ألوان السباب .

الموضوع الرابع :

يورد ديدريوت لنا كثيرا من الأمثلة على رباطة الجأش وسرعة الحاطر
الذين لوحظا على الممثلين في موقف من المواقف الدرامية الدقيقة . ويجب أن
نقدم هنا نفس الملاحظة التى قدمناها فيما سبق وإلى قلنا فيها إن كثيرا مما أورده
ديدريوت ربما كان من نسج خياله .

وهاهو ذا مثل آخر من أمثله :

يؤزل (ليكان — نينياس) lekain- Ninias في قبر أبيه ويخنق والدته .
فيه ويخرج منه ويداه غنضيتان بالدماء ويمتلئ بالفرع وترتعد أعضاء جسده .
وعيناه زائفتان وشعره يكاد يقفز من فروة رأسه وأنت تشعر برعدهه فيأخذك
الخوف وتصبح ضائعا مثله . وفي هذه الأثناء يدفع — الممثل الذى يقوم بدور
ليكان نينياس — نحو الكواليس بقدمه قرطا كان قد وقع من أذن إحدى
الممثلات !

هل كان هذا الممثل متأثرا بدوره ؟ .

لا يمكن أن يكون الأمر كذلك ، هل تريد أن تقول بأن هذا الممثل لم يكن
مثلا ماهر ؟ لا أعتقد ذلك .

(١) هذا المثل ورد كإطلاق القائل الحارس ديدريوت من هذا الكتاب .

ولكن من هو ليكان نينياس ؟

إنه كان رجلا رابط الجأش لا يتأثر بشئ. ولكنه يمثل الحساسية بطريقة بارعة . فهو يستطيع أن يصرخ صرخة رائعة وهو يقول .. أين أنا ؟ .

وأنا أرد عليه قائلا .. أين أنت ؟ إنك تعرف ذلك جيدا . إنك فوق خشبة المسرح . وتدفع بقدمك القوط الذي سقط من إحدى الممثلات إلى داخل الكواليس .

الموضوع الخامس :

إن آخر الموضوعات التي سردها ديدروت وأحسنها هو ذلك الموضوع الذي يعتبر نواة كتابه . وهو . أنه لا يمكن عمل شيئين مختلفين في وقت واحد . بينما يكون الممثل منشغلا بالتمثيل وينظم حركات جسمه وتبرأت صوته لجعلها كاملة ، والتفكير في أنه على خشبة المسرح يعمل كل ما في جعبه لتذكر نص دوره . وكل هذه الأعمال لا تتفق مع التأثير الصحيح الحقيقي . لأنه إذا كان شخص ما متأثرا حقا فإنه عندما يتلقى بأكارته ما ، ربما يتهالك فوق مقعده كما يفعل الممثل على المسرح ولكنه لا يأخذ في مراقبة شكله وهندامه عندما يسقط . ولا يحاول أن يجعل في سقوطه شيئا من الانسجام والتعبير لأنه مستغرق بأكمله فيما يشعر به من ألم .

٢ — إن الممثلين التسعة الذين قت باستجوابهم قد أجمعوا على القول بأن رأى ديدروت لا يمكن الدفاع عنه أو الأخذ به . وعلى أن الممثل وهو على خشبة المسرح يشعر دائما — إلى درجة ما بالتأثر بال شخصية . ولقد قيل لي أيضا أن هناك ممثلين آخرين يخالفون هذا الرأي . ويبدو أن (كوكلين) الأب Goquelin - Senior يفخر بأنه لا يشعر بشئ. وهو على خشبة المسرح وهذا القول لا يمكنني تأكيده لأن لم أتحدث مع كوكلين في هذا الشأن .

ولأنى أقصر الآن على إجمال الاجابة التي جمعتها بنفسى بطريق مباشر .

ولقد تفضلت مدام بارتيه المثلة بفرقة الكوميدي فرانسيز بالإجابة على أسئلتى . سواء شفها أو بالكتابة ، ولدى من إجابتها معلومات كثيرة . فقد كتبت لى هقول :

نعم . لئن أشعر بتأثر بالشخصيات التى أقوم بتمثيل أدوارها . ولكن هذا من باب العطف (١) وليس على حساب عواطفى وأعصابى . ولكى أقول الحق لئن أول من يتأثر من بين المتفرجين . وإن تأثرى هو بدرجة تأثرهم نفسها ولكن أسبقهم إلى التأثر ، وإن تأثرأتى بدور من الأدوار تتغير حسب الأيام . أى أنها ترتبط بحالتى النفسية والجسدية . وليس هناك ما هو أظلم من عدم الشعور كلية . فإن هذا شئ . لا يمكن التسامح فيه . وقد حدث هذا لى فى مرات نادرة ولكنى كنت أتاأم من ذلك أشد الالم بوصفه شيئا غير مستحب ويجعلنى غير راضية عن نفسى .

وهاهى ذى إجابة فريدة فى بابها . ويمكننى أن أسوق كثيرا مثلاً : لئن لاحظ مسيو (وورمز) Worms كبير ممثل فرقة الكوميدي فرانسيز وعبيدها ، أنه عندما يقوم بتمثيل منظر عاطفى ، أو منظر من مناظر الفرام ، فإن عينى زميلته التى تزوم بالتمثيل أمامه سرعان ما تبدو فيها الدموع . ويضيف إلى ذلك قوله ، إن بعض الممثلين يرون أنه يجب التثيل دون الشعور بأى تأثر . ولكنى لاحظت أن من يؤيدون هذا الرأى هم من ذوى الطباع الجامدة ، وليسوا جديرين بالإحساس حتى لحاسهم الخاص .

كذلك كان الحال بالنسبة لإجابة كل من مونييه سولى وأخيه بول مونييه فقد قال لى إن فن الممثل يتضمن تمثيل كل تأثيرات الشخصية فى حياتها الواقعية . ولكن هذا لا يمكن التوصل إليه دائماً ، لأن الممثل الذى يريد ذلك ما عليه إلا أن يتخلص من حياته الخاصة ، ويلتزع نفسه من بيئته الخاصة ، ويستعد لالتقاء دوره فى هدوء وعزله تامه .

(١) سنودفيا بعد الكلام عن معنى هذه العبارة التى يبدو أنه من الصعب فهمها .

وقد يحدث غالباً أن يحصل ذلك في الفصل الأول وعند نزول الستار. يشعر الممثل بالافتتاح بأنه إذا بدأ التمثيل ثانية فإن إقامه سيكون أحسن من ذي قبل . ويلاحظ أن الممثل في الأيام التي يكون فيها بعيداً عن التأثير أنه لا يستطيع بلوغ الدرجة التي يصبو إليها في تمثيله ، ويقوم بالتمثيل بما عنده من موهبة أي بأفكاره الخاصة ، وبمقله ، وبصناعته ، وفنه ، وأنه يمثل بطريقة آلية . ولذا فإن الممثل كثيراً ما يكون نسخة من نفسه .

ويجب أن نلاحظ أيضاً أن التمثيل يوماً يتقص كية التأثيرات والحياة الموجودة في الدور .

وهذا التقص لا يشعر به أحد في المسرح الفرنسي وذلك لأن الممثل يقوم بإلقاء القطعة الرائجة والمشهورة لأكثر من مرتين أو ثلاث مرات في الأسبوع على الأكثر . ولذلك يحتفظ دائماً بالرغبة والحاجة إلى التمثيل .

ولكن في المسارح الأخرى حيث تمثل القطعة مائة مرة على التوالي ، فإن الممثل الحسن الاستعداد والمتمرن ينتهي به الأمر إلى الاكتفاء والشعور بعدم الرغبة في معاودة تمثيل القطعة التي مثلها مرات كثيرة ولا يتم بعد ذلك بدوره ويتجه التفاته إلى شيء آخر . ويقول لنا بول مونيه .. إنني بعد التمثيل خمسين مرة ، لاحظت في نفسي وجود شيء من التردد وفقد الذاكرة (١) ومن جهة أخرى يجب أن نضيف ملاحظة أخرى من شأنها تصحيح ما سبق أن قلناه من قبل ، إذ يوجد بعض الممثلين وعلى الأخص بعض الممثلات ممن يقمن بتمثيل التراجيديات قد وصلن إلى درجة قصوى في مهنتهن لأنهن استطنعن أن يكن مسيطرات كل السيطرة على ما يتعلق بشخصيتهن .

ويمكننا القول بأن مقدرة سارة برنار Sarah Bernardt على البكاء كلها

(١) وهذا ليس النسيان بمعنى الكلمة . لأن النسيان الحقيقي يشعر به الممثل عادة في بداية التمثيل ؟ بل إن ذلك في الحقيقة قد الذاكرة المؤقت ؟ وحالة من حالات الانبثال والذهول . ويعرف ذلك كل المثليين ويألمون منه أشد الألم .

أرادت أصبحت عندها شيئا عاديا وأمرأ طبعيا .

٣ - إن التأثر في دور من الأدوار لا يتكون منه كل هذا الدور ، إن الشخصية تعيش في المسرحية وهي تختلط بها ، ولها أهميتها وأفكارها وطباعها ، وبالاختصار يمكن القول بأن طورها يتوقف على ما عند الممثل من موهبة ومقدرة . وإن الممثل الذي يقوم بمثل دور من الأدوار وعلى الأخص ذلك الممثل الذي يخلق شخصية من الشخصيات يجب أن يخضع لضرورة التغير باستمرار ، وأن ينسى لدى صنع ساعات نفسه وشخصيته الخاصة . وذلك لكي ينتمى شخصية أخرى مصطنعة .

ولسأل في ذلك الممثلين دون أن تطلب منهم أن يقصوا قصصا أو حكايات ، ولكن طيئا أن يجمع منهم بمتى العناية تأثراتهم وقد كتبت مدام (بارتيه) تقول

لنني أشاطر وأشارك في طباع الشخصية التي أقوم بمثلها ، ولا أقصر على فهم الأعمال والاحاسيس ، ولكن تصورى يفرض وجود أشياء أخرى في هذه الشخصية ، أكثر مما ذكره المؤلف . وإنى أرى هذه الشخصيات تعمل بطريقة طبيعية ، وتتحرك تبعاً لمنطق طباعها . وكل هذا من جهة أخرى يبقى غامضاً . ولكن منذ اللحظة التي أسير فيها على الشخصية التي أقوم بمثلها بعد أن سيطرت على جميع صعوبات المهنة التي توجد فيها ، أضيف من عندياقي آلافاً من التفاصيل الصغرى ، التي إن بدت لا معنى لها في الظاهر ، أو التي قد لا يتقدها الجمهور ، إلا أنها ترتبط ببعضها وتظهر منها ملامح طباع الشخصية التي أقوم بمثلها في تجانس وانسجام .

وإن هذا العمل يتلخص في البحث عن كل ما يجعل التمثيل طبعيا ، ومنطقيا ، وحياء . ولذلك فإن الشخصية هي في نظري أجمل جانب من جوانب فني . وإن كل ما أفضله وما يستويئني أكثر من أى شيء آخر هو الإبداع ، أى أن أجعل من كلمات نص المسرحية كالتناجيم في عروقه الحياة . حياقي أنا . كالتناجيم مظهرى وشخصى وطريقى في الحياة وفي الشعور ، والاحساس .

ربما كان في بعض أجزاء هذه الإجابة ، وعلى الأخص في العبارات ذات الأهمية

شيء من النموذج، ولنحاول الآن فهمها بإضافة بعض أسطر تحليلية إليها .
يقول المسيو موني إن الممثل لا يمكنه أن يسيطر على دوره، إلا عندما تكون
لأعماله صدق وانعكاسات . أى أن كلمات النص المسرحي يجب إلقاؤها بالطريقة
المطلوبة ، وليس هذا فحسب بل إن الأعمال الصغرى والحركات الآلية وطريقة
السير ورفع الرأس وغير ذلك يجب أن تكون من خصائص الشخصية . وكل
هذا يجب أن يعمل دون التفكير فيه فتتغير حركات الدراعين حسب الملابس
التي يلبسها الممثل سواء أكانت هذه الملابس هي العباءة ، أم ملابس طراز لويس
الخامس عشر أو ملابس حديثة .

ويقول المستر (جوت) got الذى أدخل على الفن كثيرا من الأشياء التي
شكلت طباع الشخصيات التي كان يقوم بتمثيلها .

إن أعظم شيء يسير الممثل ويستوى فؤاده هو تبدل صور الشخصية وتغيرها
وإن الذى يرضى عنه ، ومزاجه، وعقريته هو ألا يقوم كل ليلة بتمثيل نفس المسرحية
بل أن يمثل أدوارا مختلفة أى أن يقوم في إحدى الليالي بدور الموتى وفي ليلة أخرى
بدور القسيس الرقيق ، ومرة أخرى بدور المحامى إلى غير ذلك .

ويقول لنا المسيو تروفيه Truffier ما يأتى :
إن مهنتنا تصبح مهنة منحلة وثاقبة إذا لم يعرف الممثل قيمة هذا التنوير والتبدل .

إن كل ما أحبه من المسرح هو أن أنسى نفسى وعادائى الخاصة واسمى
وشخصيتى سياساتاما وإذا ما ولد الإنسان مثلا فإن واجبه أن يلبس ملابس ليست
ملابسه وأن يرتدى ملابس المخرج التي لا تبين فيها ساقاه وأن يستمر لحية
(جيبوتييه) gibotyer التي تغير شكل وجهه . ولكن كل هذا الأيام وهذا المسخ
والتبدل لا يستطيع أن يجده ويصل اليه الممثل ويعرفه إلا من الفهارس نظرا لاختلاف
الملابس واللغات والأفكار المختلفة .

وإن المسرحيات الجديدة تقتضى تغييرات أقل من ذى قبل ، ولكنها تبحث
نفس الهجة والسرور .

وإن الممثل يدرك كل ذلك لأنه بينما يمثل دورا في مسرحية حديثة ، يكون

استغرقه في دوره أقل من ذى قبل ، ويستطيع مشاهدة الصالة والمقصورات وإلقاء نظرة على الجالسين فيها .

٤ - يجب ملاحظة هذا الأمر الهام وهو : أن كل ممثل يقوم بممثل دوره حسب حساسيته ، ويقول لنا الميسوموني سوليه : إن خلق شخصية ما لايشتمل على ارتداء ملابس تلك الشخصية فحسب . بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما . فإن الشخصية تتكون بالدراسة التاريخية وبالانكاسات ، وبجعل هذه الشخصية تتغلغل فينا ، وتجعلنا نتغلغل في صميمها .

وعلى الممثل أن يحرر جسده ، وروحه ويحاول أن يحو على قدر الإمكان شخصيته الخاصة . ومن الواضح أن شخصية الممثل لايتحقق اختفاء تاما . ولكن يمكن لإيجاد توفيق بين صفات الشخصية وصفات الممثل . وهكذا نجد أن اثنين من الممثلين لايقومان بممثل دور بنفس الطريقة ، كما لا يستطيع رسامان أن يرسموا لوحتين متماثلتين تماما من النموذج واحد .

وتعبر مدام بارتيه بأنها ليست جديرة بأن تعبر وتؤدي كل أنواع التأثيرات وتقول لنا في رسالتها :

وإن هناك فئات وأنواعا من التأثيرات أشعر بها بسهولة . أكثر من غيرها ، مثل التأثيرات التي تطابق طباعى ، وتقرب من أخلاقى .

وهذه المناسبة يجب أن نبدى ملاحظة عادية في ظاهرها ، ولكنها غريبة في حقيقتها عما يسمى في لغة المسرح الدور (الرول) . إن الممثل عادة لايمثل إلاأنواعا معينة من الأدوار التي لها طابع خاص ، ويحدث غالبا أن يفضل ذلك الممثل ، ولا يلاق شيئا من النجاح ، عندما يقوم بممثل أدوار ذات طابع مختلف لم يخلق لها . ونسوق على سبيل المثال مثلا هولييا يطمح في تمثيل دور تراجيدى ، ويحاول لإبكاء الناس بعد أن جعلهم يضحكون . ولا يستطيع هذا الممثل أن يتجنب هذا الفضل اللبقة الموهبة ، ويفضل ماله من صيت .

ولكن ماهو السبب ياترى في أن تمنح الطبيعة مثلا من التيام بأدوار معينة ؟

هل السبب في ذلك أنه ليست لديه الفضائل الجسمانية والصوتية ، أو بسبب مظهره ، وملاح وجهه ؟

ليس هناك شك في أن هذا قد يكون السبب في بعض الأحوال ، ولكن في أحوال أخرى ربما كان الممثل يجد عائقا في طبيعته الخلقية ، أى أنه يتأثر بسرعة .

لقد قيل لى إن الممثل الشاب (ديپلوميه) Delanmeg لم يستطع أن يقوم بتمثيل الأدوار الأولى الكبيرة التي كان يحلم بالقيام بها . وقد قام بتجربتها عدة مرات ولكنه عجز . عندما قام بأدائها أمام الجمهور لاقى كثيرا من التند . وقد صفق له الجمهور كثيرا في الفصول الثلاثة الأولى من مسرحية (صهر مسيو بواريه) gendre de M,poirier بينما فشل فشلا ذريعا في الفصل الرابع الذي كان تمتثا بالعواطف الحارة . في حين أن الممثل (وورمز) Worms لأسباب متعارضة كان ضعيفا في الثلاثة الفصول الأولى ، ونجح نجاحا منقطع النظير في الفصل الرابع ، ثم فشل فشلا ذريعا في الفصل الأخير .

ونحن لا نتحدث الآن إلا عن (ديپلوميه) الذي انسحب اليوم من المسرح ، الامر الذي يسمح لنا بالحكم على فنه ، وحياته في المهنة .

إن أحد الاسباب التي دعت إلى عدم نجاح ديپلوميه في الأدوار الكبيرة يرجع إلى طباعه الخاصة ، فقد أكدوا لى في عدة مناسبات ، أنه قد احتفظ طوال أيام حياته بجمال وجهه ، ونضارته وخفته ، وبأنه كان يحس بأحاسيس الصغار ، وكان غير جدير بتمثيل الاحاسيس العميقة . وإلى أجل ما إذا كانت حالته هذه ، هي حالة استثنائية ، أو أنه كان دائما كذلك . ومن الصعب التعمق في بحث هذا الأمر .

وقد شارك مسيو ليبارجي في ملاحظة متصل بهذا الشأن وهي أن بعض الممثلين ، يستطيعون بسهولة إلقاء قصيدة من عشرين بيتا . أما إذا ما كانت القصيدة من خمسين بيتا فإنهم يتلثمون في منتصفها . وإن هناك ممثلين آخرين على العكس من هؤلاء ، يجيدون الإلقاء حتى النهاية .

إن الممثلين أشبه شئ بالجياد ، بعضهم يتأزرون بالسرعة ، والبعض يتميز

بالصمود .

أما أولئك الذين يتعبون من إلقاء عشرين بيتا من الشعر فإن ذلك ليس بسبب ضعف قوام الجسدية ، أو بسبب قصر أنفاسهم . ولكن بسبب قوتهم التأثرية .

إن قوة التحمس المصطنعة ، التي تبدو من جانب مثل ضعيف الحساسية ، لا يمكن أن تستمر طويلا ، فإنه عند منتصف القصيدة لا يشعر بشيء ، فقد تعذب معيته من الحساسية .

هـ — ولكن ماهو التأثير الفني وعلى أى شيء يشتمل ؟

ترى مدام د بارتيه ، أنه تأثر واقعى حقا ، لأنه يحدث فى الجسد نفس الانفعالات كما لو كانت حقيقية . ولأننا نجد مدام د بارتيه ، فى بعض أدوارها جذابة ، وتتلهى عيونها بالدموع ، وتتغير نبرات صوتها . ونقول لنا هى بذاتها ، « إن التأثيرات الجسمانية التى تسببها لى بعض الادوار التى أقوم بها تستمر معى حتى بعد خروجى من المسرح . وهكذا تستمر محققة بعد بكتائها فى الفصل الثالث من رواية (دينيس) Denise ونقول لنا مدام د بارتيه « أيضا إن الأمر كان كذلك بعد الفصل الأول من مسرحية (بيرينيس) Berenice إذ شعرت لمدة من الزمن بأننى فى غيبوبة (١) فضلا عن أن هذا التأثير قد يتعب الممثل . كما تقول إن حالات التأثير الفنى هذه متعبة للغاية ، ومضنية ، وعلى الأخص عندما تتفق مع طبيعتى . لأن الإحساسات التى من هذا القبيل هى التى تتعبنى أكثر من غيرها ،

ولكننا نجد من جهة أخرى إن التأثير الفنى له ميزتان واضحتان :

أولاهما : أن التأثير يبقى دائما مستحيا من الممثل .

ثانيتها : أن التأثير يخضع لإرادة الممثل .

(١) ذكر ميبو أريجيه Areher أمثلة كثيرة من هذا القبيل .

وإننا نجد في الفصل الثالث من مسرحية (دينيس) على سبيل المثال ، أن البطلة تكون في أسوأ المواقف ، وأتقصا فتبكي طفلا ميتا ، وتقول لنا مدام « باريه ، التي تقوم بدور البطلة إنها كلما زادت تعمقا في هذا الألم كلما إزداد شعورها بالمتعة والسرور . وأكثر من ذلك أنها نظرا لوجود بعض الكلمات الباردة في نفس هذا الفصل من فصول مسرحية (دينيس) تجد الهدوء الكافي . لكي تنطق بهذه الكلمات بالبرود الذي تقتضيه هذه الكلمات ، وهكذا تسيطر على تأثراتها وتحركها وتخدمها حسبما تريد .

وهذا ما يميز التأثيرات الحقيقية من التأثيرات المصطنعة .

ويبدو أن كل هذه الأجوبة دقيقة وصحيحة . ولكننا نعرف أننا لم نحصل من ممثلين آخرين على أجوبة مماثلة . فإن معظم هؤلاء الممثلين اقتصروا على القول بأن التأثيرات المصطنعة أقل قوة من التأثيرات الحقيقية . ويرى مسيو (مونييه سولي) أن التأثير الفني يحس به الممثل ويعيشه كما لو كان تأثرا حقيقيا . ويقول لنا :

« إنني عرفت غضب قاتل أبيه . وبدالي أتى أرى الخنجر بداخل الجرح . وقد تحدث هذه الحالة مرة كل مائة مرة . وإن تصفيق الجماهير المعلن على أثر إلقاء قطعة شعرية أو منظر زميل لا يعبر عن التأثير كما يجب التعبير عنه . والذي على العكس من ذلك يضحك خفية . أو يبدى إشارة للجماهير ، أو حدوث أشياء أخرى تنبئنا من ذلك الحلم الذي كنا مستغرقين فيه . ويستمر مسيو « مونييه سولي » قائلا .. إنه كان يود أن يقتل الممثلين الذين يتزعمونه ما هو مستغرق فيه من أحلام بوجوههم وبصرفاتهم المتقاء .

ويضيف إلى ذلك قوله : إنه ينسى أحيانا أنه يقوم بالتكلم أمام الجمهور . وأنه لم ينظر قط إلى الجمهور ، ولا ينبغي احتقاره للممثلين الذين اعتادوا هذه العادات السيئة ،

٦ — إن المناقشات السابقة من شأنها أن توجهنا نحو الطريقة الأساسية التي

وضمما ديديروت . . ولقد رددنا فيما سبق على بعض آرائه الثانوية . ويتلخص رأيه الأساسى فى قوله :

« إنه لا يمكن للممثل أن يكون فى نفس الوقت متأثرا وتأقدا . ، ولكنه لم يبين بوضوح فكرته الحقيقية . هل يريد أن يقول إن هناك استحالة جسيانية ، فى أن يقوم الممثل بعمل شيئين فى وقت واحد ؟ أو يريد أن يقول إن التأثير لا يمكن أن يكون صحيحا مطلقا عندما تتعايش معه حالة فكرية نافذة ؟ .

من الممكن إعطاء هذين المعنيين لعبارة - وأريد فى هذا الكتاب أن أبدأ هذا الموضوع من أوله وأن أظهر أن آراءنا حول أخلاق الإنسان ليست هى آراء القرن الثامن عشر ، الذى عاش فيه ديديروت . أو أن أشير بوجه خاص إلى الأبحاث التى تمت فى العشرين سنة الأخيرة ، حول تقسيم ضمير ، وتعدداته . وأعتقد أنه من الأفضل أن أقصر على المسألة الخاصة التى أقوم ببحثها فى هذه اللحظة .

وعندما سئل مستر دجوت ، فى هذا اللوضوع ابتسم وقال :

« إنه فى حياته المهنية الطويلة ، كثيرا ما أتاحت له الفرصة بأن يسمع من يسألونه عن رأيه فيما جاء بكتاب (غرائب عن الممثل الكوميدي) — الذى وضعه ديديروت ، — وأنه اعتاد أن يجيبهم بقوله : إن الإنسان له شخصية مزدوجة . وأنه لهذا السبب مكون من جزئين متكررين أى عيتين ، ويدين ، وقدمين ، وأذنين ، إلى آخره . وعندما تقوم إحدى الشخصيتين بالإلقاء والتعبيل وتشعر بما تشعر عنه ، تنقف الثانية لتحكم عليه ولتقوم بتوجيه وإرشاده وتبديت القوى نفسه بالنسبة لفن الخطابة الذى يشبه فى كثير جانب الفن الدرامى . وهذا رأى معناه — إذا لم أخطئ — لأننا نستطيع أن نقوم بعمل شيئين فى وقت معا .

ويعتقد مبيو د ليبارجيه ، أن التأثير يحدث فى المسرح كما يحدث فى الحياة الواقعية التى عندما ما يتأثر الإنسان فيها حقا يبق واعيا ، وينتقد نفسه ، ويحكم

عليها . ولا يحدث هذا في الظروف الاستثنائية وحدها ، أو بسبب عواطف قوية
جائعة ، فقد الإنسان إحساسه بالانتماء ما فعل .

هذا وإن مدام « بارييه » تؤيد هذا الرأي ، ونجد شيئاً من الحقيقة في
فكرة « ديدروت » . وإن المبالغة في التأثير تحفر بالممثل ، وتزعقل إمكانياته .
لذلك لا يجب علينا أن نترك تأثيراتنا تسيطر علينا ، بل يجب علينا أن نقوم نحن
بالسيطرة عليها . ولكن أن نبقى متأثرين في الوقت الذي تسيطر فيه على أنفسنا .
فإن هذا ليس فيه شيء من التضارص . ومن الممكن الفصل بين شخصيتنا في
المسرح ، كما يحدث ذلك في الحياة العامة . وعندما يبلغ بنا الغضب أفصاه نشعر في
دخيلة أنفسنا بمن يقول لنا : إنني لم أكبح جماحي ، وزدتها كثيراً ، وما كان
يجب أن أقول ما قلت .

وفي بعض الأحيان رغم ذلك الصوت الداخلي لا تقف في غضبنا عند حد .
والأمر كذلك في المسرح فإننا نراقب أنفسنا ونقوم بالإلقاء والتثيل ونفارق بين
شخصيتنا .

ولكن ماهي هذه التفرقة بين الشخصيتين وعلى أي شيء تشتمل ؟

إنني أجمع هنا بعض إجابات متفرقة من إجابات مدام « بارييه » التي
تجعلنا بسبب دقتها نعود بالذاكرة إلى ملاحظات مسيو « ديكوريل » Decurel
الذي يقول :

إنني أثناء فترة التحضير والاستعداد أشعر بأن الشخصية التي أقوم بتمثيل
دورها تستولي على وتفترقني بحيث تعمل على كل شيء آخر في حياتي العادية ، وأشعر بها
تأخذ مكاني .

وإن الاحساس بالتفرقة بين الشخصيتين على المسرح يحدث مباشرة وفي
لحظة واحدة ، ولكن في شيء من اليسر .

وإنني أرى نفسي وأسمع نفسي عندما أقوم بالإلقاء والتثيل .

وأحضر المشهد الذى أقوم بمثيله ، وعندئذ أفرق بين الشخصيتين اللتين تتكون منها شخصيتى . وذلك لكى أميز نغبات الفاظى ، ونبرات صوتى . وأتابع حركاتى ، وإشاراتى ، وسكتاتى . ولكنى لا أقوم بذلك بما يكفى لنسيان السيطرة عليهما .

إن هذه التفرقة بين الشخصيتين ، يجب أن تتغير حسب المورد الذى يقوم الممثل بأدائه ، وبسبب ظروف أخرى .

وأعتقد جملتى المسيو « تروفيه » ، أشاركه فى ملاحظة خاصة له ذات أهمية عظيمة إذ يقول :

« إنه منذ عدة سنوات خلت كان وحيدا فى باريس مع ابنه الشاب ، فأتى بولده فجأة ونقل جثمانه إلى منزل جده . وكان المسيو تروفيه مضطرا للتمثيل فى تلك الليلة . وكان عليه أن يقوم بتمثيل أدوار غاية فى الأهمية ، وأن يقوم بدور الخادم فى مسرحية لعبة الحب والصدقة (*Jeu de l'Amour et du Hasard*) وبدور كريستين فى مسرحية (*L'Egataire Universel*) صاحب الوصية . وهما دوران هزليان . وكان من المستحيل وجود من يحل محله ليلتشد فذهب إلى المسرح وارتندى ملابس التمثيل وظهر على خشبة المسرح وقام بتمثيل القطعة الأولى بطريقة آلية ، دون أن يهتم ، أو يفكر ، فيما يقوم بعمله . ثم رويدا رويدا حوالى منتصف الحفلة استغرق فى دوره وكان كل حزن قد فارق ذهنه . وفى آخر التمثيل كان إلى حد ما قد نسى وفاة ولده . وإذا قلت إلى حد ما فإن هذا ليس معناه النسيان الحقيقى ، إذ أن تذكره لوفاة ابنه يبقى ، ولكنه لا يستيقظ ، بل ينتقل إلى المرتبة الثانية . وتوجد فى عالم العلوم ملاحظات كثيرة من هذا القبيل . وهذا يبدو لى فى غاية الأهمية .

يجب أن توجد بكل تأكيد بعض الظروف الغير العادية حتى ينسى الممثل شخصيته نسيانا تاما . وهذا هو المثل الأعلى الذى لا يبلغه من يصون إليه إلا واحدا فى المائة . وإن المسيو « مويه سولى » وأخاه « بول مويه » هما من حاولوا بلوغ هذا الهدف ومن اهتموا بهذا الأمر كما قلنا فيما سبق .

وإننا نلاحظ أن الممثل عندما يعيش في الدور الذي يقوم بأدائه ، ينقطع عن فصل شخصيته المزوجة ، ويصبح إنساناً آخر . أى أنه يصبح الشخصية التي يمثل دورها . ولكنه يفضل هذه الشخصية المزوجة عندما يعيش تماماً في دوره .

وهذا ما حدث لمدام « بارتيه » . ومن المحتمل أن يكون هذا حدث أيضاً للغالبيه العظمى من الممثلين . وفضلاً عن هذا فإن الآراء التي أبدعها مختلف الممثلين الذين سألهم ليست آراء ثابتة يمكن تطبيقها في كل الحالات . ولأن اقتراض أنها تتغير من يوم إلى آخر ، ومن تمثيل مسرحية إلى أخرى . ففي إحدى المرات تطور الشخصية المصطنعة ، وتميل إلى نحو الشخصية الحقيقية ، ومرة أخرى تكبر الشخصية الحقيقية ، وتسترد الأرض التي فقدتها .

ونحن نجد الدليل على ذلك في الإرشادات التي يعطيها لنا الممثلون عن علاقاتهم بالجمهور ، فبعضهم يمثل دون اقتناع ويتحدثون فيما بينهم ، ويحيون أصدقاؤهم في الصالة ويعملون كل ما يبدونهم طوال مدة تمثيل المسرحية . وهذا معناه أنهم يقومون بتمثيل دور لا معنى له أو أنهم يتمتعون بحرية كبيرة في الخيال ، أو أنهم لا يقومون بدورهم . وهذا يحصل في مسارح الأسواق حيث رأيت بعض الممثلين الدراميين يمثلون بطريقة بعيدة كل البعد عن الطبيعة ، ويبحث تمثيلهم على الدهشة .

أما فيما يخص الممثلين الذين يمتازون بالزراعة فإن بعضهم لا ينظرون إلى الصالة قط ، وذلك لسبب واحد وهو أنهم قصار النظر أو تجه عيونهم أنوار الكشافات .

والجميع متفقون على ملاحظة أنهم يردادون رؤية للجمهور كلما قل اندماجهم في أدوارهم .

وتوضح لنا مدام « بارتيه » مختلف المواقف التي يمكن أن تحدث وتقول : « إنني اتصل مباشرة بالصالة وروادها وأشعر تماماً إذا كانت الجماهير راضية عنى أو لا . فإذا ما شعرت بأننى لا أحوز الرضاء الكامل فإننى أقوم بمجهود داخلي للحصول على هذا الرضاء يتعب له جسدى أشد التعب . وعندما كون غارقة في تأثرى يبدو لي الجمهور دون تمييز كأنه كتلة واحدة ، ولما لا أندج في دورى

الإصنف اندماج فائى أميز أقل حركة تحدث فى الصالة ، وأدرك الصمت الذى يدل على أن الأظفار تقع على . كما أشعر بالحظة التى يتبدد فيها هذا الالتفات .

٧ - ختاماً لما سبق أريد أن أقول شيئاً ما عن إيهام المسرح وما فيه من تمويه كما يشعر به المتفرجون سواء بسواء . وهذه مسألة تتعلق مباشرة بمسألة ازدواج الشخصية . ويصف (تايين) Taine بالطريقة الآتية تمويهات المسرح قائلا :

إن المتفرج إذا ما راقب نفسه عندما يشاهد مسرحية جديدة لاسكندر دوماس (الابن) A.Dumas Jr. سوف يجد أنه يشعر عشرين مرة في فصل واحد مدى دقيقة أو دقيقتين بالوهم الكامل . اذ توجد هناك عبارة صحيحة تدعها حركات الممثل أو نبراته أو إلقاءه تؤدي إلى هذا الوهم ، فيتأثر المتفرج أو يتسج ، ويقوم من فوق مقعده ، ثم بعد ذلك يتذكر أنه ليس إلا متفرجاً فقط ، وأن ما يدور حوله إنما هو تمثيل ، فيعود إلى حاله العادية . وأن هذا الوهم المسرحى ينتهى ثم سرعان ما يبدأ من جديد وهذا سر المتفرج من التمثيل فهو يصدق أولاً أن ما يراه هو أمر حقيقى ، ثم يتوقف عن التصديق ، لكن يعود للتصديق مرة أخرى ، وهكذا ذو اليك طوال مدة تمثيل المسرحية .

وقد يقول المتفرج فى إحدى المرات . مسكينة هذه المرأة .. ثم سرعان ما يقول .. إنها مثيلة وأنها تقوم بدورها على الوجه الأكمل ..

هذا ما يقوله (تايين) .. على أنى لم أشعر أنا شخصياً بهذه التأثيرات التى وصفها هو . ولم أشعر قط بوم ينتهى ثم يعود ثانية . وقد سألت الكثيرين فى هذا الشأن ووافقتنى كلهم على رأى . وإن الوصف الذى ذكره (تايين) فيه شئ قليل من الحق حتى أنى أفترضه شيئاً نظرياً اخترعه من نسج خياله الخصب بوصفه رجلاً مفكراً دقيق الإحساس قوى الملاحظة .

وما هو ذا ما تلقننا إياه الملاحظة على ما أعتقد :

هناك لحظات نذكر فيها بدقة عجيبة الجانب الوهمى فى التمثيل وهذا يحدث عندما تدخل المسرح ، وتكون الستارة قد رفضت ، ونحن لا نزال فى الردهة .

ونلاحظ من بعيد ما يدور على خشبة المسرح . ففي هذه اللحظة نشعر أن ما نراه أمامنا لا يخرج عن كونه تمثيلا ، وأن التأثير الذي نشعر به يكون قويا في البداية ، ثم يتبدد تدريجيا كلما تابعتنا سير التمثيل وفهمنا مغزى المسرحية .

ولترك جانبا هذا الطرف الاستثنائي لنصف ما يشعر به المتفرج عادة في المسرح . فن التاحية النظرية - على حد ما يراه « تاي » - من الممكن تمييز حالتين مختلفتين في ذهننا . فنحن تتأثر بالمسرحية وفي الوقت نفسه نعتقد بأنها لا تخرج عن حد التمثيل . ولكن هاتين الحالتين ليس لهما وجود في معظم الأوقات ، أو تحمل إحداهما عمل الأخرى بالتبادل . وكل ما نشعر به ، إنما هو إحساس عام نستغرق على أثره في تأثيرات حوادث والبرام، ولو أننا مقتنعون بأننا أمام تمثيل وليسنا أمام حقيقة من الحقائق .

وليس معنى هذا وجود عمليتين متضادين يقوم بهما الفكر . أو سلوكين متعارضين ، بل إن كل شيء يختلط ويندمج ، فأحيانا نشعر في أفكارنا بتأثر المتفرج وإحساس بالوم وبأننا نكون فكرة عن تمثيل الممثل وقيمة المسرحية إلى غير ذلك .

وكل هذا التفكير المزدوج معقد للغاية ولا نشعر به إلا الأفكار المتطورة . واعتقد أن هذا الوصف يبعث فينا الرغبة في معرفة ما يدور في رأس الممثل (١) .

٨ - منذ حوالي عشر سنوات عندما كانت التجارب المغناطيسية من الأمور الدائمة - وقد ضعفت الآن - كانت هناك فكرة لاختيار بعض الوسطاء المنومين وإسناد بعض الأدوار إليهم لتمثيلها . وكان أول من بدأ هذا الابتكار العجيب هو كارل ريتشيت Carl Richet . فقد كانت إحدى النساء من

(١) يقترح أحد تلاميذى وهو المسيو (كورتيه) Courtier الاستدرا في هذه الأبحاث .

ربات البيوت قد تحولت بفضل إيماءاته إلى « مطران » أو « راقصة » أو إلى « بحار » .. وقد قامت بأداء هذه الأدوار المختلفة بنجاح عظيم كان لا يمكن أن يلاقيه أعظم مثل محترف .

وإن نفوق هؤلاء الوسطاء المغناطيسيين الذين هم في أغلب الأحيان من غير المتقنين ينتج على ما يقولون من إخلاصهم وبرائتهم . فإنهم كانوا يؤمنون بأدوارهم . في حين أن الممثل المحترف يعرف أنه ما هو إلا ممثل . وإن الأبحاث التي قمنا بها في عالم الممثلين لم تؤيد هذه الأبحاث النظرية ، ومن جهة أخرى فإننا لسنا مقتنعين بأن مثلاً عبقرياً يمكن أن يكون أقل مقدرة من امرأة مسكينة ، هستيرية ، مشعوذة ، فرض عليها بالتنويم المغناطيسى هذا الدور الذي قامت بتمثيله .

أما مسألة الإخلاص والبراءة فإنها مسألة قابلة للتدرج والتغير ولا يمكن التأكيد بأن مثلاً يقوم بالتمثيل دون إيمان بالشخصية التي يمثلها . وبما لا شك فيه أنه بمجرد أن يعود الممثل إلى غرفته بعد التمثيل ويمسح الماكياج العالق بوجهه ، ويضع ملابس النوم ، ويسود إلى حالته الطبيعية ، سرعان ما يتبدد إيمانه بالشخصية التي كان يمثلها ، ولو أنه لا يزال محتفظاً بشيء من آثارها . ولكنه فوق خشبة المسرح وفي حرارة التمثيل يستطيع التأثير لحساب هذه الشخصية المصطنعة التي يقوم بأداء دورها .

إن التأثير الفنى عند الممثل هو شيء موجود وليس ابتكاراً . وقد ينقص البعض ولكنه يصل عند البعض الآخر إلى الدروة .

فألا يمكن القول بأن التأثير هو عنصر جوهرى من عناصر الإخلاص ؟

وبالجملة فإننا نعتقد بأنه لا يوجد فرق جوهرى بين الممثل الوسيط المنوم مغناطيسياً والممثل المحترف من ناحية الإخلاص .

لويس جوفيه

Iouis Gouvet

دخل هذا الممثل القدير في عالم السينما بعد أن اشتغل بالمرح ، وعلى وجه الدقة بعد تجاربه فوق المسارح الباريسية الصغيرة . وقد وضع كتابا حديثا عنوانه (آراء ممثل كوميدى) Reflexions du Comedien طبع في باريس عام ١٩٣٩ وقد قدم لويس جوفيه للجمهور في كتابه هذا آراءه الخاصة في مهنة التمثيل ونستطيع أن نجد في مقالاته التي عنوانها (الغرض) Propos و(الاعداد) Avant-Propos

و (نفمة التسلية المحبوبة .) Le Ton Aimable de Divertissement .

إشارات إلى طريقة الكلام المبهمة والخيالية التي يستعملها الممثلون عندما يتحدثون عن فهم . ويرى لويس جوفيه ، أنه لا توجد مشا كل مسرحية لها طابع يتناقض مع الفلسفة . وما هذه المشاكل إلا من اختراع الصحفيين والنقاد والتكلم . وتزداد هذه المشاكل عادة عندما تقل القضايع المالية والجرائم ، وعندما ينضب مبيعهم ، ولا يجدون شيئا يملئون به أعمدة صحفهم . فمتدند يتحدث هؤلاء الصحفيون عن تعطل الممثلين ، وبؤس الممثلين ، وفراغ معاهد الموسيقى ، وفشل المسارح التي تمارنها الحكومة ، والعلاقة بين المسرح والسينما ، والتمثيل والإذاعة ، وحماية القصر من الممثلين ، والتأمين ضد الحرائق ، وحق السيدات ، أو عدم حقن في لبس القبعات في الصالة ، وحق الجمهور في الصغير ، والمسرحيات الأجنبية ، واتحطاط الإخراج وضعف المخرجين ، والمسرح الدائرى وهندسة المسارح ، ونقص الإنتاج ، وتقفيض الضرائب ، ومواعيد الحفلات وأسعار الدخول ، وضعف الدخول المجاني وتعريف حفظ الملابس وضرورة لبس ملابس السهرة إلى غير ذلك . كل هذا وغيره ليست في نظر لويس جوفيه ، من المشاكل الفنية ، إذ توجد مشكلة واحدة أمام المسرح وهي مشكلة النجاح وإجادة التمثيل . وهذا حقيقة لأنه عندما تهرح المسرح الفرنسي أخيرا من امتياز بعض الجاهلات التي كان لها

الحق في حضور التمثيل والجلوس فوق المسرح بين الممثلين ، لم يرح المسرح شيئاً من ذلك . بل على العكس من ذلك قد فقد الشيء الكثير من الاتصال ، ومن الألفة ، والارتباط ، والمحبة ، من جانب الجمهور .

وهذه العبارات المحببة ، فيها جانب من الحقيقة . ولكن من يستطيع أن يقرأ ما بين السطور لا بد أن يرى في ذلك التأكيد الذي تتضح فيه الروح التجارية ضرورة من ضرورات النجاح ، والتعاون الذي لا بد منه في المسرحيات الكبيرة بين المؤلف والجمهور .

وهكذا الحال بالنسبة لما كتبه عن (بيك) Becque فإنه لم يكن سوى حملة منظمة للدفاع عن بيك الذي لازمه سوء الحظ في حياته وبعد مماته . وقد أبدى لويس جوفيه في ذلك بعض الملاحظات واعترف بأنه يحترم خرافات المسرح ، وأنه لا ينبغي من الاعتقاد بها وتصديقها .

ويفرق جوفيه بين الممثل الكوميدي والممثل العام ويميز بينهما تمييزاً تاماً ويقول إن الممثل لا يستطيع أن يمثل إلا بعض الأدوار في حين أن الممثل الكوميدي من أمثال (جاريك) Garrick يستطيع أن يقوم بتمثيل الأدوار كافة ..

إن الممثل العام يلبس الشخصية ، ولكن الممثل الكوميدي تلبسه الشخصية .

فهل هناك قواعد لذلك ؟

من الصعب وضع قواعد لذلك . إلا من ناحية القوانين الفنية وذلك للأسباب الآتية :

١ - أن مهنة الممثل تحكم فيه .

٢ - أن الممثل الكوميدي شأنه شأن المفتي فهو في الوقت نفسه عازف على آلة وهو الآلة ذاتها .

٣ - أن دراسة المسرح هي علم مقارن يبدأ بمعرفة الجماعات والجماهيم .
وهناك ثلاثة أنواع متفرقة من الممثلين .
الممثل المؤلف والممثل الكوميدي والممثل العام .

٤ - تفرض المهنة وجوداً واستعداداً مستمدين ونخضع لجو المعركة مخضع للبرضات .

إن فكرة رقابة وملاحظة التأثير التي تضمنها كتاب « غرائب » الذي وضعه « ديدريوت » ، هي مسألة في غير موضعها ، فإنه فضلاً عن وضع كتاب « غرائب » عن الممثل الكوميدي ، يجب وضع كتاب آخر عن غرائب المتفرج .

وينسب « لويس جوفيه » إلى « ديدريوت » أبرز صفات كتابه ، فإن كتاب « ديدريوت » هو نوع من التحيز . وليس نقداً ، ولا هو نظري ، بل هو طريقة رمزية غامضة في الكلام .

ويبدو أن « لويس جوفيه » في كتابه الرمزية ، يقترب من نظرية « ستانيسلافسكي » ونقطة البداية عنده هي الإحساس ، فيدون وجود رقة في الإحساس لا يستطيع الممثل أن يكون مثلاً كبيراً .

ويجب على الممثل قبل أن يقف على خشبة المسرح أن يفرض على نفسه الصمت الداخلي ، والهدوء النفساني . ولكن عند ما يرتقي الممثل خشبة المسرح ، يجب أن يكون في استطاعته أن يضع نفسه في المرتبة الثانية - أي يراقب نفسه - وهذا من الصعب لمن يريد أن يبحث عن قواعد مستحيلة للتأثير الفنية .

يجب قبل كل شيء وضع فوارق فنية بين الممثل العام والممثل الكوميدي ، وهاتان الكلمتان تميزان على السنة الناس دون تمييز في عباراتهم الجارية .

لا يستطيع الممثل القيام إلا ببعض الأدوار وقد يشوه الأدوار الأخرى بسبب شخصيته ، أما الكوميدي فإنه يستطيع القيام بأي دور .

والممثل العام يمتلك شخصية يقوم بدورها ، أما الممثل الكوميدي فإن الشخصية هي التي تمتلكه وتسيطر عليه . وقد كان « جاريك » مثلاً كوميدياً وكان يستطيع أن يمثل بنفس القوة وبنفس الدقة أدواراً « تراجيدية » أو أدواراً « كوميدية » . وإن علم الدقة في كلامنا العادى يمكن تفسيره بأن التمييز بين الممثل العام والممثل الكوميدي ليس أمراً صعباً . ولذلك يجب علينا أن نبين هذا الفرق لكي نستطيع شرح وتوضيح ميكانيكية المهنة ، فهناك ممثلون يقومون بتمثيل أدوار الكوميديين ، وكوميديون يقومون أيضاً بأدوار الممثلين .

إن التراجيدى هو دائماً ممثل . أى أنه مترجم تبلغ شخصيته درجة كبيرة من القوة والوضوح بحيث يترك له تمثيله — حتى لأهم الأدوار — شخصيته ولا يفقده إياها .

إن التمثيل غريزة بشرية تظهر منذ الطفولة . وإن الكوميدي الكامل هو الذي يستطيع تنمية هذه الغريزة والسمو بها إلى أعظم الدرجات . وعلى كل حال فإنه قد يكون من الأفضل أن ندرس — من وجهة النظر الإنسانية — التطلع لمهنة الممثل الكوميدي وعلمها .

وأن فضائل وتصرفات الإنسان إذا ما تدرجت ونمت ووجهت بعناية إلى غرض مباشر هي التي تخلق الممثل الكوميدي المحترف . كما أن الفرق بين الممثل العادى والممثل الكوميدي ، يتمثل في موهبة « التقليد » التي لا يملكها الممثل العادى ، بالدرجة التي يملكها الممثل الكوميدي .

ومن طريقة أداء الممثل لدوره . ومن خلال العملية التي يقدم لنا بها الشخصية التي يقوم بأداء دورها ، نستطيع أن نفهم عمل الممثل العام من عمل الممثل الكوميدي . فإن الممثل العام يمثل عمل الشخصية ، وأما الممثل الكوميدي فإنه يعمل بالتغافل وبالتلحيز وبالحركة . وعندما يضاف إلى غريزة التقليد ضرورة تحرر الكوميدي من شخصه فهنا يبدأ الإلهام . ذلك الإلهام الذي يظهر في وقت مبكر ويكون لا مفر منه . والذي يتطلب على فكرة الحجل من مهنة الكوميدي .

ولكننا نستطيع أن نميز أيضاً في هذا الإلهام والرغبة في بحث السرور . وأن

الكوميدي الحقيقى يمثل شيئاً ما بطريقة ما . والتأثير والنسبة له هو لذة أكثر مما هو مهنة .

من الصعب تعريف قواعد المهنة دون رجوع إلى قوانين الصناعة الفنية .
وذلك للأسباب الآتية :

أولاً : لأن هذه المهنة هي مهنة لها فروضها .

ثانياً : لأن الكوميدي هو عازف على آلة وهو الآلة نفسها . وهذا هو نفس الأمر بالنسبة للبنى .

ثالثاً : إن دراسة المسرح هي علم مقارن يبدأ بمعرفة الجماعات والجمهور .
ويوجد ثلاثة أنواع من الممثلين يختلف كل منهم عن الآخر . فهناك الممثل المؤلف والممثل الكوميدي والممثل العام . ويجب أن نضع في اعتبارنا ما بين هؤلاء الثلاثة من اختلافات .

رابعاً : إن ممارسة مهنة الكوميدي هي عملية محاكاة مستمرة ، وأن الفن المسرحى أكثر من أى فن آخر يخضع لحو عصر من العصور كما يخضع للموضة وتبدلها .
وإن المعلومات التي يمكن إعطاؤها في هذا الشأن ليست لها إلا قيمة نسبية .

تكوين الممثل الكوميدي .. الكوميدي هو ممثل الجمهور .

إن الهام الكوميدي يعتمد على أصل الدراما التي هي مظاهرة جماعية . فتند البداثين مثلاً كانت القبائل لكي تعبر عن أحاسيسها يأخذ أفرادها في الرقص من تلقاء أنفسهم ثم يتقدمهم أحد الراقصين ويقوم بأداء حركات يمكنهم ملاحظتها حتى يقوموا بمحاكاتها ، ولا بد أن يكون هذا الراقص موهوباً وله مقدرة تزيد

على غيره ويتوقف الرقصون الآخرون تدريجياً عن الرقص . ولكنه هو يستمر في الرقص في وسطهم ويساعده ويشجعه رفاقه الذين يصبحون بذلك كأئهم من جمهوره الذي يتفرج عليه . وبذلك يصبح هو مندوب هذه الجماعة والممثل لها .

وفي أحيان أخرى يقوم مثل هذا الشخص الموهوب ، ويتف فوق برميل ونظراً لأنه أكثر الحاضرين مرحاً وخفة يأخذ في التحدث أو الغناء . وفي مبدأ الأمر لا يستمع إليه الآخرون في الحال ولكنهم بعد ذلك سرعان ما ينتهي بهم الأمر إلى تشجيعه على مواصلة التحدث أو الغناء ثم يجلس الجمهور ، ويتنظر في صمت وهذا المندوب يتحدث نيابة عنهم .

هكذا خلق التمثيل وولدت مهنة الممثل الكوميدي . ونحن نجد مثل هذا في ألعاب الأطفال ، فانهم يشتركون في مبدأ الأمر جميعاً في اللعب ، ثم ينفصل واحد منهم عن الجماعة ، ويصبح هو البطل ويلتف الباقون حوله ويستمعون إليه ، ويكون منهم ما يشبه مجالس الاستماع القديمة ، أى المهرج أو حلقات المصارعة .

إن تشجيع الجماهير للممثل ، وهو على خشبة المسرح يدل على أن هذا الممثل موجود وأنه موهوب وأن عزم تجاوب الجمهور مع الممثل يدل على أن الحفلة لاطعم لها وعلى ألاقية لفنه .

المواهب البدنية:

إن الجمال وحسن المظهر والتبل والصوت الواضح والحركات والرشاقة هي أعظم مواهب الممثل الكوميدي ، فيجب أن يكون له نطق كامل واضح وحساسية درامية . وأن يكون سريع الحفظ للنصوص ، ويحسن أداءها على خشبة المسرح . ويجب عليه أيضاً أن يعرف كيف يرتدى ملابسه ويفتحها ويعرف كيف يتخفى بالماكياج وكيف يفسق بين كل هذه المواهب بطريقة محبة وفي انسجام .

ولقد كان لدينا في فرنسا عدد من الكوميديين الذين كانت تتوافر فيهم هذه

وهناك وسيلة أخرى في التعبير ، هي الحركة التي يجب على الممثل أن يصل فيها إلى متهى الدقة كالصوت سواء بسواء . وهناك حكمة يونانية تقول : إنه من الممكن ارتكاب خطأ بالحركة وحدها . وأن الحركة على خشبة المسرح هي من أكبر الصعوبات وأشدّها .

وعلى الممثل أثناء عمل بروقات مسرحية جديدة أن يجهد نفسه كثيرا لكي يعرف كيف يتدمج في البيئة التمثيلية حتى يصير عضوا وشريكا عاملا فيها . وإن معرفة الدور الذي يؤديه الممثل معرفة تامة - أو على حد تعبير الممثلين ، على أطراف أصابعه - يتطلب في بعض الأحيان دراسة طويلة .

وبما لا شك فيه أن الكوميدي يجب أن يعرف كيف يرتدى ثيابه ويعرف كيف يلبس مختلف الملابس الخاصة بمختلف المصور . وإذا عرف الممثل كيف يرتدى ملابس الشخصية التي يريد تمثيلها ، والتأثرات التي يجب أن يجدها بواسطتها يجب أن يعرف كيف يحولها بواسطة الماكياج الذي يلزمه بعض معلومات ومعرفة بالرسم والإضاءة وطبيعة الانسان .

النص :

إن النص هو الإحساس الذي يجب أن يوحى بالحركة ويوجهها . وأن الشعور هو ذلك الجزء من الحساسية الذي يحمله الممثل عند إلقاء نص من نصوص المسرحية عند قيامه بالتمثيل . ويجب على الممثل الكوميدي أن يعرف كيف يقوم بتحليل هذا النص ويتخيله بطريقة درامية - أى يتخيل تمثله - بعد أن يكون قد قرأه وأحس به .

ويقول (كلوديل) Clandel إن النص له طعم وجوهر وفيه غذاء ، ويجب على الممثل أن يحل عقدة المسرحية ويكشف الموقف الدرامي فيها . وأن النور على حد قول ستانيسلافسكى هو صحيفة بيضاء يكتب عليها الإحساس قبل كل شيء ، ثم سواء أكان من يقوم بالتمثيل ممثلا أم كوميديا . يجب عليه أن يعرف كيف يقوم بدوره أثناء البروقات ويحاول أن يكون منسجما مع بقية أفراد فرقته .

وهناك من المسرحيات مسرحيات من الصعب تمثيلها بالإلقاء فقط ، وفي هذا يمثل كل فن الكوميدي الحديث .

وإن قيمة مؤلفات الكتاب (الكلاسيكيين) لا تزال قائمة لأنه من الممكن إلقاءها وتمثيلها . وإن النص الجيد يساعد الممثل باستمرار على أداء دوره ويكون بمثابة بروفة سابقة قام بها .

وإن الممثل الذى يقوم بتمثيل النص على حقيقته يجب أن يعرف إلى جانب ذلك ، كيف يلتفت نظر المتفرج ، ويسترقى انتباهه ، باستمرار . وإن الإحساس والحساسية الدرامية ، وكذلك طريقة الإصغاء يوحى النص بها كلها .

ويجب أن توضع النصوص لنوع دراماتيكي خاص من الممثلين ، سواء أن يكون المؤلف وهو يكتب مسرحيته قد فكر فى ممثل موجود أو أن يكون فنانا بذاته يصلح للقيام بهذا الدور .

وقد تغيرت قائمة هذه الأدوار حسب العصر الدراماتيكي . وإن الأدوار فى درامات العصور الوسطى ، كانت مختلفة كل الاختلاف عن درامات المسرح الإغريقى وقد ظهرت فيما بعد فى الكوميديات الفنية قائمة أكمل لهذه الأدوار .

وأما فى المسرح التشكبيرى فقد كانت للأدوار صفة خاصة إذ قام الرجال بأدوار النساء . وأما فى مسرح (موليير) فإن الأدوار قد تحدت بطريقة أحسن من ذى قبل .

أما تراجيديات القرن الثامن عشر فإنها قد جعلت هذه الأدوار تتطور ، وأخذت الميلودراما تتطلب سلسلة من الأدوار الخاصة . وهامى ذى الأدوار فى التراجيديا :

الأدوار الرئيسية : وهى أدوار الأمراء .

الأدوار التى تأتى فى المرتبة الثانية : وهى أدوار الملوك .

الأدوار التى تأتى فى المرتبة الثالثة : وهى أدوار الحاشية ورجال الخاصة .

وبالنسبة للنساء :

أدوار الملكات ، ثم الأميرات ، ثم الأميرات الشابات ، ثم الوصيفات ،
وأما أدوار الكوميديا فهي :

الدور الأول — دور الفتى الأول

الدور الثاني — الآباء النبلاء — الخدم — الكوميدي الأول —
الكوميدي الثاني — الفلاحون وغيرهم .

وبالنسبة للنساء :

أدوار الماشقات — البريخ واللحوب — الفتيات الأوليات
— ذوات الطابع الخاص — الراقصات — الفلاحات
وغیرهن .

ويستطيع الممثل الكوميدي القيام بأدوار مختلفة . أما الممثل العام فإنه يقوم
بنوع واحد من الأدوار . وفي أيامنا هذه أصبحت قائمة الأدوار متغيرة ومن
الصعب تسميها تسميات صحيحة .

وإن إنتاج المؤلفين والكتاب يخلق الأدوار . ولكن الممثلين ذوي الشخصية
القوية يستطيعون أن يخلقوا لتلك الأدوار نماذج جديدة وذلك عندما يقومون
بتمثيل القطع الأدبية .

الانسجام مع الجمهور :

بعد أن يصبح الممثل منسجماً مع زملائه يجب عليه أن ينسجم أيضاً مع الجمهور
ويعمل كل ما في وسعه في سبيل ذلك .

وهذا الانسجام من أدق الأمور لإيجاده ، لأن الممثل هو في الوقت ذاته
بنتابة الآلة والمعارف على الآلة ، ولا يستطيع أن يرى نفسه ، أو يحكم على نفسه
أو يشعر بنفسه .

ويجب على الممثل أن يفرض على نفسه صمتا داخليا قبل أن يظهر على خشبة المسرح ، ويحصل على هدوء جسدى ونفسى ، ولكن بمجرد أن يرتقى خشبة المسرح يجب عليه أن يعرف كيف يضع نفسه فى هذه البيئة ويراقب نفسه .

مراقبة التأثيرات :

إن مراقبة التأثيرات هى مسألة دقيقة ومشكلة من المشاكل المعقدة التى لم يصل فيها أحد إلى حل ، رغم أن كثرة الجدل والنقاش .

ترى هل يجب على الكوميدي الذى يؤثر فى الجمهور أن يتأثر هو أيضا ؟ .

فى الحق أن هذا السؤال موضوع بطريقة خاطئة ، فهناك حالات مختلفة . وكان (جوت) got يقول . . إن الممثل يجب أن يكون مزدوجا . أى يكون فى الوقت نفسه الشخص الذى يشعر ويحيا والشخص الذى يقوم بالتثيل . أى أنه يجب أن يقوم إلى جانبه رقيب ساهر وواع أو على حد التعبير الميكانيكى (معدل) . وأن هذه الملاحظات التى تلتخص فيها كل الأفكار الإنشائية ، يبدو أنها تعارض مع أقوال ديديروت .

وإن المؤلفات الخاصة بمهنة التمثيل هى من القلة بمكان ، حتى أنه بمجرد أن يقوم كاتب من الكتاب الحقيقيين بوضع كتاب فيها ، سرعان ما يصبح هذا الكتاب وثيقة من الوثائق يرجع إليه الكثيرون من الممثلين حتى الكوميديين منهم .

لم يكن ديديروت كوميديا ، ومن المستحيل عليه أن يشعر أو يفهم عملية الكوميدي الملتزمة بالأسرار التى يقوم بها على المسرح .

إن ديديروت قد أستطاع أن يشاهد ما يجرى بين الكواليس وفى المسرح ووضع عن ذلك بعض ملاحظات لها قيمتها . ولكن إذا ما قرأها الإنسان يفنى له أن ينسى عنوانها (غرائب) .

الا يوجد هذا الانفصال - الذى يقول عنه ديدروت إنه غريب - عند كل إنسان يحتفظ بحججه عندما يتحدث مع إنسان آخر؟

إن هذا الانفصال له قائده حتى عند الجمهور . وفى هذه الحالة يجب وضع كتاب (غرائب) آخر عن الجمهور . وإن (غرائب) ديدروت شأنها شأن كل غرائب أخرى ، إذ أنها ليست قدراً ولا نظرية ولكنها طريقة غريبة من طرق الكلام .

إن الخوف الذى يشعر به الممثل على خشبة المسرح ، ذلك الخوف الذى لم يستطع كثير من الممثلين التخلص منه ، هو نوع من الاستعداد للقيام بالتمثيل وللإلهام الذى يحتاج إليه الممثل الكوميدي الكبير حتى ينال رضى الجمهور . هذا الرضى الذى تحدث عنه « مونييه سولى » عندما خرج من المسرح ذات ليلة وهو يقول - « إن الله لم يرض عنى هذا المساء » .

ويجب على الممثل أن يتذكر وهو على خشبة المسرح أمام الجمهور أنه لا يقوم بالتعبير عن الشخصية التى يقوم بدورها فحسب ، بل يجب أن يكون هو هذه الشخصية ويعبر عن إحساسها .

ويجب على الممثل أن يتأكد من أنه سوف يحدث تأثيراً فى الجمهور وأن يضع نصب عينيه روح المسرحية ومغزاها . وأن تمتدى جاذبيته الشخصية حدود خشبة المسرح وتجذب الجمهور .

ميدان الجاذبية :

بمجرد أن يدخل الجمهور فى صالة المسرح ، ويجتمع فى انتظار رفع الستار ، يكون بذلك قد خلق ميدان الجاذبية .

فإذا ما وجد الجمهور أنه لم يشهد ما كان ينتظره وخابت آماله أو إذا اخفت جاذبية الممثل الشخصية أثناء التمثيل فإن محبة الجمهور للممثل تختفي

بدورها . ويكفى ألا يكون الممثل منسجماً لكي يتلف الحفلة ويذهب بيهجتها .

إن كل كائن حي له وزن خاص ، وأمام الجمهور يمكن القول بأن الممثل المهرل له كثافة . وأن هذه الكثافة تقل وتزيد بحسب مقدراته على إلفات نظر الجماهير إليه واستمراريته لانتباهها .

وأن الممثل الكوميدي يجب عليه أن يتعلم كيف يستفيد من هذه الجاذبية .
إن الحجل والاستحياء لا يضران بالممثل بل إنها على العكس من ذلك
لازمان له وفيها فائدة له .

ويمكننا أن نقسم الممثلين إلى مثليين استعراضيين وغير استعراضيين أى أن يجب بعضهم الظهور ، ويستحى البعض من ذلك . وذلك من طريقة التعبير التي يعبرون بها عن أحاسيسهم . وإن الممثل الذي صفته الاستحياء لا يكون في درجة الشخصية التي يقوم بدورها . ولكن كلما استمر الممثل في التمثيل يخفى هذا الاستحياء وتضعف قواه الحية ، وتقل حساسيته ولكن تزداد موهبته في التمثيل .

وفي هذا يقول « هيجل » . إن الممثل يدخل في المسرحية بكل شخصيته وبكامل هيئته وصوته إلى غير ذلك ، ويجب أن يكون دوره فيها هو الاندماج كلية في الدور الذي يريد القيام بأدائه .

ومن هذه الناحية كان للثقافة الحق في أن يطلب من الممثل أن يضع نفسه بكليته في الدور الذي أعطاه له دون أن يضيف إليه شيئاً آخر من عنده . وأن يسلك نفس المسلك الذي فكر فيه المؤلف .

بهذه الطريقة يصبح الممثل الآلة التي يعرف عليها المؤلف ، وقطعة من الإسفنج تمتص جميع الألوان وترجمها دون تغيير .

وإن نعمة صوت الممثل وطريقته في الإلقاء وحركاته وسجلته وكل ما فيه يوجه عام سواء في ذلك مظاهره الداخلية والخارجية تتطلب أصالة خاصة تنطبق مطابقة تامة مع الدور الذي يقوم بأدائه .

والممثل بوصفه إنسانا حيا أصالته الغريزية فيما يتعلق بهيئة جسده ومظاهره
الخارجية وتعبيرات وجهه المخلوقة معه . ولذلك كان مضطرا إما لمحوها للتعبير
عن عاطفة عامة أو عن شخصية معروفة ، أو للتوفيق بينها وبين الصورة التي
صورها المؤلف ووضعها لها . « هيجل » Hegel

لويجي بيرانديللو

Luigi Pirandello

إن مؤلفات لويجي بيرانديللو التي قام بجمعها أخيراً (مانليو لوفيكور موسقي) manlio lo vecchio musti وعينت بنشرها دار النشر موندادوري، والتي تقتطف منها هذا الفصل، هذه المؤلفات تقدم لنا صورة بديعة لنشاطه الأدبي العظيم يكاد يجهلها معظم القراء.

ولقد نشر مانليو لوفيكور موسقي سيرة كاملة وتاريخاً جامعاً لمؤلفات لويجي بيرانديللو - موندادوري - ميلانو :

وهذا ما يقوله الكاتب الكبير بيرانديللو :

أصبح من الأمور المستحدثة في فرنسا في الآونة الأخيرة توضيح بعض القصص، أو الأناصيص، التي يطلق عليها اسم القصص الواقعية بالتصوير لأن الواقعية من شأنها، أن تجعل الفن مقصوداً على محاكاة الطبيعة. وهذه القصص التي لا ترمي إلا إلى إظهار صورة شمية من الحياة المعاصرة يمكن القول بأنها صورة ناقصة أو نموذج (ما كيت) غير كامل.

ولإننا نجد في القصة المعروفة باسم (قلبنا) notre coeur للكاتب الكبير ج. دي موباسان manpassant إن القصص (لامارت) Lamarthe كان يقول إن نظرة عين كانت تجمع الصور والميول والحركات بنفس الدقة التي تعمل بها آلة فوتوغرافية. كما نجد أن موباسان نفسه يتخفى في شخصية لامارت في هذه القصة.

ولقد تلقى موباسان من أستاذه (فلوير) Flaubert هذه النصيحة وهي: يجب إمعان النظر ... تلك النصيحة التي تتمثل فيها سلامة الفن كما يعتقد هو.

وكان فلوير يقول لكل تلميذ من تلاميذه ... اذهب ورسر خطوتين ، واكتب إلى في مائة سطر ما رأيك .

على أن «فلوير» و «أومباسان» اللذين كانا فنانين عظيمين ، لم يستطعا أن يكونا من الفوتوغرافيين ، رغما من النظرية التي كانا يؤمنان بها . ولو أن فلوير لم يستطع أن يكون طبيعيا بمعنى الكلمة .

ولإن الفرق بين الطبيعة والفن واضح تمام الوضوح في ذلك الاحتقار الساخر الذي يبديه فلوير لهذه الحقيقة البارية ، التي وضعها بطريقته ، والتي كان يكرها بفرذته ، وكذلك واضح كل الوضوح في كتابة موباسان الذي كان يضع دائما الفريزة الثانية والأكيدة ، بدلا من الحجة الواهية الجوفاء ، إذ كان يقول بأن الهمية نفسها كامنة في أعماق نفوس البشر وأنها أساس حياتنا ، ذلك الأساس المتين الذي يستطيع وحده البقاء ، ومقاومة الأهواء التخليعية والأخطاء الفكرية .

لذلك كان «فلوير» و «موباسان» رسامين وليسا فوتوغرافيين . كانا رسامين ، لأن ذلك الطراز الذي قصده (بياجيو بسكال) *Bigio Bascal* الذي كان يشير إلى فكرة شرحها (أرسطو) *Aristoitte* في كتابه الشعري وأعادهما كثيرون غيره من الكتاب ، ولم يتم بتفتت الأشياء في ذهن الفنان ، وكان يعتقد أن الرسم ليس له هدف آخر إلا إلفات النظر إليه ، والاستحواذ على الإعجاب به ، بسبب تشابه الأشياء التي لا تنظر إلى أصولها ، وقال ما أقل فائدة الرسم ؛ لذلك كان الأفضل أن نعود إلى التصوير .

إن الناس يتحدثون كثيرا في الوقت الحاضر ، لافي الكتب وحدها ، بل في الجرائد والمجلات وفي كل مكان عن الموسيقى . وإن الموسيقار الذي يأخذ دراما جيدة ، أو أخرى تافهة ، ولكنها كاملة في كل أجزائها مثل «توسكا» أو «فيدور» ويصاحبها بالعزف على الآلات (الأوركسترا) ويدخل فيها بين آونة وأخرى نغمة محزنة (ميلودي) .. ألا يمكن القول بأنه يقوم بالتصوير هو أيضا ؟

ومن المعلوم أن النغمة الموسيقية لإحدى الميودرامات لا يمكن فهمها من تلاوتها ، تندو مبتورة ، أو مقطوعة ، بوصفها عملا فنيا كبيرا . ولذلك كانت

لا ترضى القارىء ولا تسمع رغبته . ولكن الموسيقى إذا اندمجت بتلك النوتة ، تكونت منها القطعة الفنية الكاملة .

وإن من يعرف (توسكا) أو (فيدورا) يبدو أنه لا يفهم أو كأنه لا يستطيع أن يفهم ما هي الميلودراما ، وماذا يجب أن تقوم به . وذلك بسبب بسيط وهو : أن موسيقى هذه الدرامات مهما كانت كاملة ، ليست عملا قائما لا ضرورة له . ولكنها عمل غير مستحب . وهكذا الحال ، كما اعتقد عندما نضع صورة فوتوغرافية ، أو صورة مرسومة ، بيد فنان في كتاب من كتب الشعر ، إذ أن الموسيقى تعيب الدراما لأنها تثبت فيها ذلك الشعور القامض الذى هو خاصية من خواصها ، كما أن الصورة تعيب الشعر لأنها تعين الموضوع أكثر مما يجب ، وتحدد فكرة الشاعر أكثر مما يلزم ، أو تخرج بها عن معناها . وهذه مسألة خاصة بفن الجمال (استيتيكية) سبق أن عرضنا من عهد بعيد ، وقام بجلها (ليسينج) Lessing غالفا بذلك آراء (سبنسر) Spencer فى العلاقة الوثيقة بين الرسم ، والشعر ، عند القدماء . وكذلك آراء الكونت (كايوس) Caylus الذى كان يقدّر جودة الشعر أو رداءته ، بحسب ما إذا كان يستطيع أحد الرسامين رسمه ، فى إحدى اللوحات أولا يستطيع . وهذه المسألة (الإستيتيكية) أخطأ (بنديكتو كرونشى) وقال بعدم وجودها عندما آمن بضرورة المقارنة ، بين العمل الإستيتيكي ، أو النظرة الفنية ، وبين العمل الطبيعي ، أو الآلة التى تستخدم للنقل .

وقد رأيت أن ما يسميه (كرونشى) بالنشاط الفطرى هو فى الفن أقل من لاشئ . إذا كان العمل الاستيتيكي لم يتكامل بالنشاط العملى وإذا لم يصبح الاثنان كلا لا يتجزأ . وأنى أرى أن الصناعة الفنية (التكنيك) هى النشاط الروحى الذى يتحول تدريجيا إلى حركات يتجهونها بلغة المظاهر .

إن الصناعة الفنية هى الحركة الحرة التلقائية التى تظهر بسرعة فى الأسلوب . وإن فكرة الصورة التى يرسمها الرسام ، تهبط من ذهنه إلى أصابعه فتحركها ، ولا تنقطع عن العمل ، إلا عندما ، تجد انعكاساتها فوق اللوحة . وإن عملية التنفيذ

إجماعى الفكرة وهى تعمل . وأن العمل المادى الذى يقوم به الصانع الغير الفنان لاينجم عن إلهام ، إذ أن المطلوب هو خلق حقيقة كالصورة التى تخيا فى ذهن الفنان ، وأن تكون فى الوقت ذاته حقيقة مادية وروحية ، وأن يكون مظهرها صورة ، بل صورة ملبوسة . وهذا لا يمكن حدوثه إذا كانت الصورة نفسها لا تميل إلى التحول فى الشكل الذى تبدو فيه .

وإن النشاط العملى ، والصناعة الفنية ، والعمل ، يجب أن يكون كل ذلك تلقائيا بطريقة تكاد تكون غير واعية . كما أن العلم المكتسب لا يمكن استثاره بواسطة التأمل ، بل يجب أن تصبح الصناعة الفنية فى الفنان عملا غريزيا . وأن تخلق فيه هذه الغريزة الحية والأكيدة ، صورة الحركة المطلوبة عندما يريد .

وإن أول شرط من الشروط التى يجب أن تتوافر فى الفنان هو تماسكه ناصية اللغة التكنيكية فى الفن ، حتى يصل إلى جعلها لغة طبيعية وبهذه الطريقة يجب أن يدخل فى الفن النشاط العملى ، والصناعة الفنية ، وطرق الاتصال بواسطة العرض ، وكذلك العمل الجسائى وعلاقته بهن الجال الذين يدوان كأنها شيان مختلفان فى حين أنهما فى أساسهما شيء واحد . وفهم من ذلك بسهولة أن هذا العمل الإستنيسى ، لا يمكن أن يكون واحدا بالنسبة لجميع الفنون .

وإن الاختلاف الظاهرى فى مختلف الفنون يقتضى أن يكون العمل الداخلى مختلفا أيضا .

إن الفنان لم يخلق بطريق المصادفة ، أو بواسطة النشاط ، العمل كما يرى (بنيدىو كروتشى) سواء أكان رساما ، أو موسيقارا ، أو شاعرا . وإن من يقوم برسم منظر طبيعى إنما يجمع تأثرا أكثر مما يرسم منظرا . ويوجد فى الموسيقى لفته الطبيعية كل من يرى فيها أساليب مهمة أكثر مما يرى فيها مناظر دقيقة ، ولكنه مع ذلك يشعر بتأثر وإحساسات عميقة .

وإن فكرة الرسام ما هى إلا منظر من المناظر كما أن منطلق الرسام هو أثر الأجواء المعبر الذى يشرق آتية ويضئف أخرى . وإن لإحساساته لها لون

وطابع . أو بطريقة أدق ؛ أن اللون والطابع هما في نظره من الأساسيس .

وإن الشاعر في الحق هو أقل تقيدا من الرسام ، وأقل حرية من الموسيقار .
وبما لاشك فيه أنه يحدث أحيانا — ولدينا الكثير من الأمثلة — أن كاتباً له
خيال تصويرى يرى أكثر مما يفكر . وأن الرسام الفيلسوف يفكر أكثر مما يرى .
وأن الكاتب يملاً عشر صفحات بما يجمعه من نظرة واحدة . وأن الرسام
يقدم أراءه الخاصة المتتالية في صور متعددة تختلف باختلاف الفكرة التى أوحى
بها . وفى الحالتين نجد أن اللوحة فى حاجة إلى شرح ، فتحتاج لوحة الرسام إلى
تفسير لكى يمكن فهمها . ولوحة الكاتب إلى شرح لكى يمكن رؤيتها . .

وعندما حدد (ليسينج) فى كتابه (لاوكونت) Laocoon الحدود
الثابتة بين الرسم ، والشعر ، لم يشر إلا مسألة تكتيكية ، ولا يمكننا أن نقول أنه
أخطأ فى ذلك . إذ أن الصناعة الفنية للرسم التى هى تمثيل حركة فى الفراغ تستبعد
لذلك — أى تتابع فى الزمن ونحن بسبب قانون طبيعى نستطيع أن نرى فى وقت
واحد مظهرين مختلفين لشيء واحد . وهكذا الحال بالنسبة لصناعة الشعر الفنية التى
هى تمثيل لحظات متتالية من الزمن وتستبعد على العكس من ذلك التوقف ، لبعث
تفاصيل كل لحظة من هذه اللحظات . ونحن بسبب نفسى لا نستطيع أن نجتمع
الصورة الوحيدة كاملة . وكلما كان إدراك الأشياء سريعاً والإحساس بها سريعاً كلما
صعب على الشاعر تجزئتها فى إشعاره . وإن القطعة الفنية ليست إدراكاً . ولكنها
نتيجة لهذا الإدراك ولهذا يجب أن يكون أدراكاً واحداً متكاملًا لا يمكن تجزئته
إلى أحاسيس كثيرة . ومن حق الشاعر أن يقدم إدراكات متتالية فى وقت واحد .
ولكن ليس من حقه أن يضيف تفاصيل نظرة خاطفة إلى الفراغ . ولذلك
كانت صور وجوه الرجال والنساء وأوصاف الطبيعة الحية والطبيعة الميتة تمجى
(أميل زولا) E. Zola وأن التعبير شعراً عن محتويات اللوحات التاريخية
المشهورة ليس من الشعر فى شيء . ولكن هل من الممكن أن يقال كيف يستطيع
الشاعر التعبير عن شعوره بالجمال ، أو عن إعجابه بامرأة ، أو بحديثه ، أو بإحساسه
عندما يرى البحر أثناء الباصفة ، أو عندما يرى السماء مليئة بالنجوم ، إلى غير ذلك ؟
أما كيف يكون ذلك فهذا مالا يمكن أن نقوله . . فهناك فواصل لنقد التعبير .

ولكن ليست هناك قواعد لإيجاد هذا التعبير . وكل ما هناك أنه يجب على الشاعر الإيحاء بأصول الصناعة الفنية .

ويكفى أن نذكر هنا الطريقة التي اتبعها (دانتي) Dante للتحدث عن جمال (بياتريش) أو أن نشير هنا إلى الشاعر (هوميروس) Homeros ولو أنه شاعر قديم ولكن الإشارة إليه لما مغزاها ، إذ أنه لا يصف جمال (هيلين) إلا أثناء حديثه عن دهشة شيوخ طرواده عندما ثمر أمامهم هذه المرأة الفاتنة .

من كل ما تقدم نستنتج أن الرسم أقل تقيدا من الشعر . ولذلك فإنه عندما يقوم رسام بتوضيح إحساس شاعر فإنه مهما بلغت مقدرة في الرسم لن يستطيع بطبيعة فنه أن ينقل ، أو يصور ، ما يوجد في تعبيرات الشاعر من خيال أو أحاسيس .

وإن الإحساس إذا ما أصبح منظورا ، أو من الممكن رؤيته بواسطة الرسم ، سرعان ما يصبح شيئا محسوسا . وهذا في حالة ما إذا كان الرسام لم يشوه الصورة التي عبر عنها الشاعر أو رسما رسما خاطئا .

إن الرسم الصحيح هو من أصعب الأمور إن لم تقل إنه من المستحيل . وكلما زادت مقدرة الرسام ؛ كلما استطاع أن يرى ، ويسير ، على طريقته الخاصة ، وحسب ما يوحى إليه خياله . وقد يحدث أن يجلس ثلاثة من الرسامين للرسم في أحوال متماثلة من جهة الضوء ، والبيئة ، والمكان ؛ لكن يرسّموا شخصا معينا وقف أمامهم ، فإنهم يخرجون ثلاث لوحات مختلفة . وماذا عسى يصنعون إذا كانوا أمام فكرة لأحد الشعراء يريدون تصويرها ؟ وهذا ما يقوله كل من وضع كتابا أو قصة ، ورأى منشورة في مجلة مصورة . وهكذا الحال بالنسبة لمن يكتب ، أو من كتب للمسرح ؛ لأنه في الفن الدراماتيكي ماذا يمكن أن يكون المنظر على المسرح إن لم يكن لوحة حية ومتحركة ؟

وإننا عندما نقرأ إحدى الروايات أو إحدى القصص نجتهد في تخيل شخصياتها ومناظرها كما يصفها ويصورها لنا المؤلف بقلمه . وإذا فرضنا أن هذه الشخصيات ، قد خرجت بمعجزة من المعجزات من الكتاب حية أمامنا في

غرفتنا ، وأخذت في التحدث بأصواتها ، والتحرك بحركاتها ، والقيام بأدوارها ، دون ما حاجة إلى صور الكتاب أو لوحاته ، فإنه لا يجب أن تدهشنا هذه المعجزة لأن الفن الدراماتيكي يقوم بذلك .

أتذكرون تلك الرواية الخيالية التي وضعها (أريجو هاين) Arrigo Heine عن (جوفريه روديل) joufré Radel و (ميليزندا) melisenda . . . كان يسمع في كل ليلة في قصر (بلايا) Blaya ضجيج ، وصرير ، وهمس وكانت اللوحات المصورة تتحرك ويخرج منها أطيان المنشدين والسيدات المرسومة شخصياتهم في هذه اللوحات ، وتسير جيئة وذهوبا في الجو .

وقد حدثت هذه المعجزة من تسرب شعاع القمر في ذلك القصر القديم المسحور . وإن كبار التراجيديين اليونان ، قد استلهموا قصصهم من صور الملاحم القديمة ، والأساطير الإغريقية . وقد عمل ذلك أيضا شكسبير عندما اقتبس من التاريخ الروماني ، والتاريخ الإنجليزي ، الشخصيات التراجيدية العظيمة ، ومن الأقاصيص الإيطالية القديمة .

ولكن لكي تبرز الشخصيات من هذه الصفحات المكتوبة وتصبح حية متحركة يجب على الشاعر أو الكاتب أن يجد الكلمات التي تكون هي التعبير الناطق عن الأحداث ، والكلمة الحية التي تتحرك ، والتعبير الوحيد الذي لا يمكن أن يكون إلا التعبير الخاص . أي أن تكون تلك الشخصية الممثلة في ذلك الموقف المعين .

أما الناصر الأول الذي تقوم على أساسه كل قطعة فنية فهو صورة من الصور أي هذا النوع من الكائن النير المادي والحى الذى تخيله الفنان ، ووضع صورته بما في ذهنه من نفاط ومقدرة خلاقة وصورة تميل إلى أن تصبح هي الحركة التي تصورهما ، وتجعلها واقعية . وإن المطلوب من الشاعر أو المؤلف كما قلنا هو خلق حقيقة من الحقائق تكون كالصورة في وقت واحد ، مادية ومعنوية ، ومظهرا ملموسا لهذه الصورة . وعندما يتخيل الشاعر أو الكاتب صورة من الصور يجب أن يكون قد تخيل أيضا الحركات التي تقوم بها ، والتي تتفق معها . ويجب أن تظهر في كتابة المؤلف جميع خصائص هذه الشخصيات وطباعها .

قبل من الممكن أن يحدث ذلك في الفن الدرامي ؟

إن هذا يحدث في أغلب الأحيان ، إذ يتدخل شخص ثالث بين المؤلف
الدرامي وبين الأدوار التي خلقها وهذا الشخص هو الممثل .

وكا أن المؤلف عندما يقوم بعمل حي ، يجب عليه أن يعيش في الشخصيات
التي يخلقها حتى يحس بها ، فهكذا الحال بالنسبة للممثل عندما يتخلص من شخصيته
الخاصة لكي يجيأ في الشخصية التي يقوم بمثل دورها . وقد يصعب في بعض
الأحيان بسبب بعض صعوبات لا يمكن ملاحظتها مثل شكل الممثل نفسه وملامحه
وهذا يمكن تلافيه جزئيا وفي جانب منه بفضل الماكياج . ولكن في هذه الحالة
سنكون أمام شخصية مقلدة ، ولكن ليس أمام الشخصية التي يراد تمثيلها . وهذا
أيضا ما نشعر به عندما نقرأ كتابا مصورا فإننا نرى لوحة في شكل يختلف كل
الاختلاف مع الشكل الذي تخيلناه عند القراءة ، وتخيله المؤلف عند وضع
هذا الكتاب .

ورغما من اجتهد الممثل ومحاولة التغلغل في نيات المؤلف فإن من الصعب
عليه أن يستطيع الشعور بنفس شعوره ، وأن يؤدي دوره على المسرح ، كما
أراد هذا المؤلف .

وإذا ما حدث أن تحققت تلك المعجزة التي أشرنا إليها فيما سلف - أي إذا
استطعنا أن نرى الشخصيات تخرج من الكتاب ، وتحرك أمامنا حية . وإذا
ما رأيناها في شكل يخالف الشكل الذي تخيلناه ، ولكن في الشكل الذي رسمها به
الرسم .. فإن أسفنا سيكون شديدا ، ولاحتججنا أشد الاحتجاج ، ولصحتنا
قائلين ... ليس كذلك .. ليس كذلك .

ألا يحدث في كثير من المرات أن يحضر المؤلف الدراماتيكي بروفاة إحدى
مسرحياته وعندما يشاهد تلك البروفات يصبح قاتلا .. ليس كذلك .. ليس
كذلك .. ويثور ويظهر امتعاضه وألمه ويغضب كل الغضب لأنه لم يشاهد ترجمة
صحيحة لما كتبه وتخيله وفكر فيه ؟

وعند هذه الملاحظة التي يديها المؤلف قد يحتاج الممثل من جانبه لأنه يرى ويشعر بطريقة تخالف ما يراه ويشعر به المؤلف . ولذلك يعتبر أن تدخل المؤلف وتعليقه فيه إهانة له ولفنه ، لأن الممثل إذا لم يرد أن تخرج الكلمات من فمه ، كما تخرج من الميكروفون ، أو من الجراموفون ، فما عليه إلا أن يقتصر الشخصية ويحيا فيها لحسابه الخاص ، وعلى ما يراه . ويجب أن يكون تمثيله ، وأدؤه لدوره ، حياً ومطابقاً لما تخيله هو بذاته ويجب أن يصبح وهذه الشخصية شيئاً واحداً روحاً وجسداً .

ولكن ألا تتغير هذه الصورة ، أو يحدث فيها بعض التعديل ، عندما تنتقل من ذهن المؤلف إلى ذهن الممثل ؟

إن هذه الصورة لن تكون هي بذاتها . بل من الممكن أن تكون صورة تقريبية تزداد ، أو تقل شها من الصورة الحقيقية ، ولكنها لن تكون هي بذاتها أبداً .

إن الشخصية وهي على المسرح . تقول الكلمات التي كتبها المؤلف ، ولكن هذه الشخصية لن تكون الشخصية التي خلقها المؤلف بالذات ، وذلك لأن الممثل أعاد خلقها من جديد في شخصه ، وخلع عليها تعبيراته الخاصة ، وأعطاهما صوته وبذنه . ولو أن الأقوال التي قالتها ليست من عنده . وهذه هي حالة المترجم نفسها .

إن الرسامين ، والممثلين ، والمترجمين ، هم في الواقع في نفس الموقف عند تقدير القطعة الفنية . فكل منهم أمامه قطعة فنية سبق تجهيزها وإعدادها والتفكير فيها بواسطة غيرهم . وعلى الأولين - أي الرسامين إن يترجموها بفق آخر - أي ينقلوها من الكتابة إلى اللوحة .

وعلى الثانيين - أي الممثلين - أن ينقلوها إلى عمل مادي وهو التمثيل وعلى الآخرين - وهم المترجمون - أن يترجموها إلى لغة أخرى . فكيف يمكن أن تكون هذه الترجمات المختلفة ممكنة ؟

وقد لاحظ بحق (بنديتو كروتشى) فى كتابه (فن الجمال) (استيتيكا)
Ecletica أنه ليس من الممكن نقل أى شئ كما هو . وأن كل ترجمة ، أما أن
تنقص من قيمة هذا الشئ ، أو تشوه جماله الأصيل .

ولا يمكن نقل الصورة الأصلية إلى صور تماثلها تماما ، ويكون لها تأثيرها ،
وتعبيراتها الأصلية . ولكن كل ما يمكن عمله هو : إخراج صورة تقريبية لها
لا أكثر .

وإن ما يقوله (بنديتو كروتشى) عن الترجمة الحقيقية بالمعنى المقصود بالكلمة ،
أى عن ينقل من لغة إلى لغة أخرى فهذا صحيح بالنسبة للرسام كما يمكن أن ينطبق
أيضا على الممثل . وفى الحالات الثلاث يحدث إما أن ينقص النقل من قيمة الأشياء
المنقولة أو يشوه جمالها .

ولنتنظر أوضاع الممثل .

إن حقائق الحياة اليومية تضع حدودا للأشياء ، وللأعمال ، وللناس . لأن
الحياة بطبيعتها ملوثة بالمقبات والمصاعب ، أما الفن ، فإنه يحرر الإنسان من هذه
المقبات ، ويصده عن المصاعب ، والمشاكل ، التى قد تكون ذات أهمية للفن ،
وتمد الفنان بثروات جديدة ، وأفكار حديثة . إن الفن يخلق بهذه الطريقة عملا
يختلف مع أعمال الطبيعة التى تبدو أن أعمالها خالية من النظام ، والانسجام .
فإن الفن يخلق عالما صغيرا تتعاون جميع عناصره مع بعضها . ومن هذا الأساس
يستمد الفنان إلهامه .

إن الفن لا يقدم لنا أشخاصا ، أو صور أفكارا ، ولكنه يسطر الأشياء
ويركزها . وإن الفكرة التى يستمد بها الفنان من شخصياته والأحاسيس التى
يستلهمها منها تبث فيه الصور التعبيرية ، وتجمعها ، وتوفق بينها ، وتنسقها .
فنتخض التفاصيل التى لا جدوى منها ، ويتجمع كل ما يتفق مع المنطق ، ويركز فى
شئ مألوف واقعية ، ولكنه أكثر صدقا .

إذا ماذا يفعل الممثل ؟

إنه يفعل عكس ما يفعله المؤلف ويجعل الشخصية التي خلقها المؤلف أكثر واقعية وأقل صحة .

إن الممثل يعطى شكلا فنيا في بيته وهمية لأشخاص وأعمال ابتكرها المؤلف .

وهذا ما يحدث في الترجمة من لغة إلى أخرى ، وعلى الأخص في الشعر .
وإننا نشير هنا إلى ما قاله الشاعر داتشي ، في كتابه (الوليمة) Convivio
من أنه لا يمكننا أن نترجم شعرا من لغة إلى أخرى دون أن نفقده كل حلاوته
وكل انسجامه .

وهذا ما يشبه نقل شجرة مزدهرة من أرض إلى أخرى ومن جو إلى جو
آخر مختلف ، فإنها سرعان ما تفقد خضرتها ، ونضرتها ، وازدهارها ، في هذه
الأرض الجديدة ، وذلك الجو الذي يختلف مع الجو الذي نشأت فيه . وإننا
نشبه هنا الحضرة بكلمات اللغة الأصلية . والازدهار بحلاوة اللغة وأنسجامها .
وإن كلمات لغة ما ، لها عند الشعب الذي يتكلمها قيمة تفوق معناها المادي ،
وهي عندهم بمثابة الروح من الجسد . وإن كل لغة من اللغات لها إلهامها الخاص .

فلماذا ترجمنا كلمة (ليب) الألمانية Liebe بكلمة (أموري) Amore
الإيطالية وكل منها معناها (الحب) فإنما نترجم معنى الكلمة فقط لا أكثر :
ولكننا لا نترجم نغمتها .

فهل في هذه النعمة الخاصة مع صداها الخاص ، التي توجد لها هذه الكلمة
في الفكر ؟ ما قصده الشاعر ؟

والمقصود أيضا ذلك الشاعر أن يظهر لنا الحلاوة التي تستمد من هذه الكلمة ؟

وإذا فرضنا أن هذه الشجرة التي نقلناها من أرض إلى أخرى قد أورقت
وازدهرت ، فإن هذه الأوراق ، وتلك الزهور ، سوف تهز وتلعب وتبرق بطريقة
أخرى . لأنها عاشت في بيته جديدة .

وإذا فرضنا أن هذه الشجرة قد نقلت في أحسن الظروف ، وبأحسن الطرق ، فإنها لن تكون أبدا الشجرة الأولى . وأما إذا نقلت في ظروف سيئة ، فإن الشجرة تصبح ضعيفة هزيلة عقب نقلها .

وقد قال لنا الشاعر الإيطالي الكبير (جيوفاني باسكولي) giovanni Pascoli في كتابه (أفكار وأحاديث) Pensierie Discorsi عند كلامه عن الفن ، وطريقة الترجمة ، وعلى الأخص ترجمة المؤلفات الكلاسيكية القديمة ما يأتي :

ما هي الترجمة ؟

هذا ما كان يسأل عنه أعظم علماء فقه اللغة الألمان وأكثرهم عبقرية . وكان يجب قائلا . إن المظهر الخارجي يجب أن يصبح جديدا . وأما الداخلي فيجب أن يبقى كما هو عليه . وطريقة أدق أن الروح يجب أن تبقى ، والجسد هو الذي يتغير . وإن الترجمة الحقيقية ما هي إلا تمصص .

ولا يمكن أن يقال أحسن من ذلك . ولكن التعرف التام على لا يزال شكوكنا ، لأن الترجمة من الصعوبة بمكان ، وعلى الأخص ترجمة المؤلفات القديمة . إذ ليست لدينا في لغتنا الحديثة الكلمات التي تعبر تمام التعبير عن مفهوم الكلمات القديمة . ثم هناك مسألة أخرى . فإن التمهصص في الترجمة لا يفيد التمييز بين الروح والجسد ، لأنه إذا تغير الجسد فلا بد أن يتغير الروح . وليست فكرة التمهصص في الترجمة صحيحة لأن المطلوب هنا ليس الاحتفاظ بروح القديم ووضعها في جسد جديد ، بل تغييرها على أضيق نطاق وإعطائها ثوبا جديدا يجعلها أقرب ما تكون شها من الأصل . حتى لا تصبح أضحوكة مجرورة .

ويجب علينا أن نرعى أثناء الترجمة المحافظة على تناسب الفكرة مع الأسلوب ، والروح مع الجسد ، والباطن مع الظاهر .

ولقد لاحظ دجيوفاني باسكولي ، أن التمييز بين الجسد والروح ليس ممكنا . لأنه إذا تغيرت الروح ؛ لابد أن يتغير الجسد . ولكن ماذا يقصد « باسكولي » بكلمتي الروح والجسد ؟

إنه بكلمة الجسد يقصد الأسلوب وبكلمة الروح يرمى إلى الفكرة . وهو يقع في الخطأ القديم الذى وقع فيه النقد الكلاسيكى والرومانتيكى الذى يعتقد أن الأسلوب هو أشبه ما يكون بالمظهر الخارجى خلافا لما كان يقول به (دى سانكتيس) De Sanctis وغيره من المبالغة .

إن أفكار أى كاتب سواء أكان قديما أم حديثا . وكل ما أراد أن يقوله يمكننا ترجمتها إلى لغة أخرى . أو على الأقل فى إمكاننا إفهامها وتوضيحها . أما الروح فإننا لا يمكننا إعطاؤها شكلا أو صورة إلا فى الفن وأنتا إذا غيرنا الجسد أى الفكرة لابد أن تتغير أيضا الروح أى الأسلوب ، والشكل ، ولكننا إذا احتفظنا بالجسد أى بالفكرة . هل يمكننا أن نعطيها روحا أخرى ؟ هذا مستحيل وهذا ما تحاول الترجمة . وهو أشبه ما يكون بمحاولة إعادة جثة إلى الحياة بإعطائها روحا أخرى .

كان الكونت « كايوس » يريد أن تقاس قيمة قطعة من الشعر حسب ما إذا كان يمكن ترجمتها فى لوحات بطريقة الرسم . وهكذا الحال بالنسبة لقيمة « الدراما » التى لا يمكن الحكم عليها إلا بعد مشاهدة تمثيلها :

ولمّا قد أوضحنا الآن أن التمثيل على المسرح ليس هو التعبير الأصيل ولكنه ترجمة ، أى تعبير يشبه الأصل كثيرا أو قليلا ولكنه ليس هو الأصيل بنفسه . ولقد أوضحنا الأسباب التى من أجلها أصبح تعبيرنا مشوها أو ناقصا .

ويمكن أن يقال هذا أيضا ، ولو على نطاق أضيق عن الترجمة ، التى يقوم بها كل إنسان فى نفسه عند قراءته لمؤلفات الغير . لأن ذهنه فى هذه اللحظة يكون مستعدا لتلقى الأفكار والآراء التى يعرضها المؤلف ، والاثـر الذى تحدثه هذه المؤلفات فى النفس . وليس فى هذه اللحظة لحسب ، بل أيضا عندما تعود إلى تذكر ما قرأناه .

وإن فكرة المؤلف لابد أن تتغير ، وطرأ عليها شيء من التعديل عندما

تتمثل من ذهنه إلى أذهاننا . . وكثير من الكتاب يتألون ويندهشون كل الدهشة ، عندما يرون أن مؤلفاتهم قد تغيرت معانيها في ذهن هذا القارئ أو ذلك . وعندما يرى بعضهم يهنئه على بعض الأفكار التي يرونها فيها والتي لم تكن قد خطرت بباله قط .

وقد يقول بعض القراء للكاتب .. إنك قد أضحكني كثيرا عندما قرأت مؤلفك ، رغما من أن الكاتب لم يكن قد قصد أيضا إلى إثارة أى نوع من الضحك .

وكما يحدث أيضا في بعض الحالات النادرة لكاتب من الكتاب ، أن يسر كثيرا عندما يرى أن كتابه لا يتأثر توزيعه بسبب ما وجه إليه من نقد في غير محله من قارئ أو ناقد نتيجة لفهم خاطئ . وفي هذا تتمثل صعوبة النقد . ولا يجب أن نعتقد أن غيرنا ليسوا إلا كما زاهم . وإذا ما اعتقدنا ذلك ، فإن هذا معناه أن لدينا وعيا من جانب واحد . وأنه ليس لدينا وعي الآخرين ، وإذا استمرنا تمبير (جوزيادروس) Josiah Royce أمكننا أن نقول إننا لا نحقق الآخرين في شخصنا ، لأن العالم ليس مقصورا على الفكرة التي نريد أن ننبهها عنه .

إن العالم دافيا عدانا ، موجود بنفسه وبنا . ويجب أن نتصوره كذلك ، كما يجب أن نجعله يحيا فينا . ونرى ما يرى ، ونشعر بما يشعر . وهذه العملية من الصعوبة بمكان ، فقد يحدث كثيرا أننا أثناء القراءة نفكر فيما فكر فيه المؤلف بطريقة أحسن ونعبر خيرامنه لأنفسنا عما عبر عنه المؤلف بطريقة خاطئة أو عما لم يعبر عنه قط . وأن نجد في إحدى الكتب ما ليس فيه . وأن نحقق ما لم يستطع المؤلف تحقيقه .

وهذه هي أيضا حالة الممثل الكوميدي ، الذي أثناء تمثيله على المسرح يحسن ولا يتلف ، ويريد ولا ينقص في الدراما ، التي يقوم بتمثيلها . ولكن في هذه الحالة - التي نتحدث غالبا - يعود الفضل إلى الممثل وتكون الدراما هي المعية .

وقد يحدث أيضا أن تكون الترجمة خيرا من الأصل ، ولكن في هذه الحالة

تصبح الترجمة هي الأصل ويكون المترجم قد اتخذ من الأصل ما يشبه الخامات وأعاد صياغتها حسب براعته وفننه ومقدرته . وهذا يشبه أيضا حالة الممثل الذي يأخذ الدرا ما كإداة من المواد الخام ، وينفث فيها الحياة على المسرح .

كما تحدث هذه الحالة أيضا للرسامين ، الذين يأخذون مؤلفات الكتاب العاديين ، الذين لا يحسنون التصوير بالفاظهم ، وتمبيراتهم ، ويعملون منها مادة أولية لما يرسمونه من لوحات لها .

وقد حدث من وقت غير بعيد أن قامت إحدى الجرائد بمدينة « روما » بعقد ندوة جمعت فيها كتاب المسرح الإيطاليين لكي تعرف منهم ، إذا كان للممثل الحق في الحكم على الدرامات ، والكوميديات ، التي يطلب إليهم تمثيلها ، أم ليس لهم هذا الحق . أو بعبارة أخرى ، إذا كان اعتبار الممثل آلات اتصال بين المؤلفين ، والجمهور ، الذي هو الحكم الشرعي الوحيد في مثل هذه الأمور .

ولم يسرف واحد من أجابوا على هذه الأسئلة في هذه الندوة أن يجيب بطريقة سليمة وصريحة قاطعة . وكل ما أجابوا به وفهم منهم . أن المؤلف لا يمكنه أن يكون القاضى الذى يصلح للحكم على مؤلفاته ، وأن الممثل لا يعرف الحسنات الفنية في « الدراما » . لأنه لا يهجه إلا أن يجد فيها الدور الذى يليق به ، فإذا ما وجدته فإن « الدراما » تكون في نظره عظيمة . وإذا لم يجده ففيه سخيصة ضئيلة . والذى يحدث أن التأمل هو بالنسبة للمؤلف نوع من الشعور والاحساس وكلما تقدم المؤلف في كتابة مسرحيته ، يأخذ في نقدها ، لأعلى طريقة القاضى التزيه الذى يحلل ويدقق ، ولكنه ينقدها دون بحث أو تدقيق ، تحت تأثير ما يكون لها في نفسه من وقع وعلى هذا فإن المسرحية تخلق عند الكاتب شعورا مائلا للشعور الذى تحدثه في نفس المتفرج .

ويحدث هذا أيضا بالنسبة للممثل الذى لا يمكن اعتباره آلة ميكانيكية ، أو آلة اتصال سلبية . فإنه إذا ما قام ببحث وتحليل المسرحية ، التي يجب أن يقوم بأداء دور فيها في حدود القاضى التزيه ، لن يكون في استطاعته قط بث الحياة في الشخصية التي يقوم بأداء دورها على المسرح .

وهكذا الحال بالنسبة للكاتب ، فإنه لا يمكنه أن يقدم مسرحية حية إلا إذا كان لديه الإحساس الملهم والنظرة الشاملة الجامعة وإذا لم يكتب مختلف العناصر جزءا جزءا ، ثم يجمعها بعد ذلك بطريقة واعية تتفق مع المنطق .

كذلك الحال بالنسبة للممثل ، فإنه يتأثر هو الآخر ، ويصدر جكاة . فهو كالكاتب يتأثر ويشعر بالعطف نحو الدور الذى يصحبه ، ويجد فى نفسه الشخصية التى يريد إحياءها على المسرح .

ولما كان الممثل يعيش بطبيعة الحال فى المسرح ومن أجل المسرح أى بين ما هو صناعى ، وتوحيى ، فإنه كثيرا ما يرى فى العمل الفنى جانبه المسرحى فقط . ويصنع مثل الرسام لا يرى فى الكتاب الذى كلف برسمه إلا ما يصلح للرسم . وبالجملة فإن الممثل ينظر إلى العمل المادى على خشبة المسرح أكثر مما ينظر إلى أصول الفن ؛ وينظر إلى عمله التمثيل أكثر مما ينظر إلى التعبير الفنى .

فألا يعمل كذلك الكتاب المسرحيون الذين يؤلفون مسرحيات لهذا المثل أو ذاك ؟

والأ يعمل ذلك أيضا الشعراء العاديون الذين ينظمون القصائد الصغيره ، لبعض المجلات المصورة ؟

إن هؤلاء وأولئك قد أثبتوا أنهم لا يفهمون سمو درجة فنههم . ولكن الكتاب المسرحيين هم على كل حال الذين يمكننا أن نعذرهم أكثر من غيرهم لأنهم لا يخلقون الشخصيات التى تتمشى مع فنههم وخيالهم ولكنهم مضطرون إلى التأثر برغبات المثاليين والمثلات .

وإذا ما سلمنا بذلك ، وإذا ما خضع الكتاب فى فنههم لرغبات المثاليين والمثلات وإيهاماتهم بفأى عمل فى يمكن أن يتجه أو يخرج من بين أيديهم ؟

إن هاهنا المؤلفات لا بد وأن تكون خاضعة خضوع العبيد لنير هؤلاء المثاليين ، والمثلات ، ولوسائلهم واستعداداتهم . وستكون هذه المؤلفات خاضعة

ومقيدة، وبعبدة عن الفن ، لأن الفن في حاجة شديده إلى مطلق الحرية .

إن الدراما لا تصنع الأشخاص ولكن الأشخاص . يصنعون الدراما ويجب قبل كل شيء آخر إيجاد الأشخاص ، والأشخاص الأحرار بالذات فيهم وفيهم تنشأ الدراما .

وإن كل فكره وكل عمل لكى تظهر على الملأ وتميش أمام عيوننا في أشد الحاجة إلى حرية الفرد ليكون لها طابعها الخاص ومظهرها الكامل وكلما زادت حرية الكاتب كلما بدأ هذا الطابع واضحا، وظهر سموه .

وهكذا كانت خصائص الشخصيات في مؤلفات شكسبير التى لا يمكن أن يبرز الممثلون في إيضاحها والتعبير عنها بسهولة عند تمثيلها ، ولكن لماذا كان الذين يستطيعون تمثيل شخصيات شكسبير — عن جداره وكما يجب — قليل العدد ؟ .

ذلك لأن شخصياته التراجيدية عظيمة للغاية ولها خصائص وصفات بارزة يستطيع القليلون تصويرها والتعبير عنها . وأن من يحاول التصدى لتصويرها والتعبير عنها بطريقته على خشبة المسرح؛ سرعان ما يثبت ضعفه وعجزه .

إن الدراما التى هى قطعة فنية لها تعبيرها الخاص وتميش في برمجتها العاجية ولها خصائصها هى شيء وأن التمثيل المسرحى الذى هو ترجمة وتفسير لها ونسخة تأملها كثيرا أو قليلا هو شيء آخر .

وإذا ما أردنا استخراج النتائج الأخيرة لهذا البحث الفنى المتصل بعلم الجمال (الاستيتيكى) وإذا أردنا أن نقدم الشيء الاصيل على المسرح — وليس ترجمة أو تقليد له — فاعليتنا إلا أن نبحت عن (كوميديا الفن) التى تترك للممثل حرية العمل حسب أصول الفن .

سيلفيو داميكو

Silvio D'Amico

من المعروف أن سيلفيو داميكو فاعل كبير ، ومؤرخ من مؤرخي المسرح الإيطالي ، ورئيس أكاديمية الفن الدواماتيكي ، بمدينة روما . وقد قدم بما وضعه من مختلف المؤلفات والكتابات وبشاشاته العظيمة معاونة صادقة للثقافة والتاريخ كما عاون أيضا على نهضة وبعث المسرح الإيطالي . وهكذا كان له « مركز الصدارة في هذا الميدان » .

ويعتبر « سيلفيو داميكو » من أشد المعارضين للفن السينمائي ويعتق نظرية قديمة في الفن يؤمن بها ، ومع ذلك فإنه يبدي من آن لآخر بعض آراء تعبر عن رضائه للفتوحات السينمائية الحديثة المتجددة .

وإن المقال الآتي نصه له دلالاته في هذا الشأن ، ومن شأنه أن يهدم — لما يحتويه من حقائق — كل الآراء التي كان يدافع عنها سيلفيو داميكو ، من سنين طويلة ، إذ لم يكن قد قام فيه بتقسيم الفن ، إلى أنواع أدبية مختلفة .

ومن مؤلفات « سيلفيو داميكو » (الشخصيات التنكرية) الذي طبع في روما عام ١٩٢١ وكتاب (تمهيد على كير) الذي طبع في مدينة ميلانو عام ١٩٢٩ وكتاب (تاريخ المسرح الدرامى) الذي طبع بمدينة ميلانو أيضا عام ١٩٣٩ — ١٩٤٠ .

وهذا ما قاله « سيلفيو داميكو » .

١

عندما خرج (فرانثيسكو باستو نكي) Francesco Pastonchi من صمته الطويل

استأنف بنجاح عمله ورسائله بوصفه قارئاً من قراء القضاة الشعرية ،

وهذه المادة التي كانت سائدة لنشر المعرفة عن الشعر بواسطة قراءته على الجماهير - تلك المادة لم تتدنر قط في بلادنا الأكاديمية - قد وجدت هذه المادة منذ سنوات في شخص د فرانتيسكو باستوني ، مجددا عظيما وداعية كبيرا من دعائنا حتى أن مدرسي البلاغة القدامى كانوا يوصون تلاميذهم بأن يقرأوا ويطلعوا أشعارهم ، وأشعار غيرهم بصوت مرتفع ، لكي يكتشفوا ما في أنفسهم من الفضائل والعيوب الصوتية .

وكان د باستونكي ، يقول: إنه يرى أن النظم هو جزء من الشعر فقط وليس في مقدوره إلا أن يثير الإحساس التي يريد الشاعر إثارتها . وكان يرى أن الآيات الشعرية المكتوبة على الورق هي أشبه ما تكون بالنوتة الموسيقية ويجب عرفها على الآلات الموسيقية لكي نحس بها وبهجتها . ويجب أن تلقى هذه الآيات لكي نفهم معانيها الشعرية .

هذه الكلمات أو بما يثلها لخصت الجرائد في الآونة الأخيرة أيضا المبدأ الذي وضعه د باستونكي ، للدعاية لنشر الشعر والدعاية لشخصه . ولننظر إذا كان هذا المبدأ صحيحا أم خاطئا .

٢

ونحن لن نبين هنا الحكمة في أن تشتمل الآيات الشعرية في جوهرها على العناصر الموسيقية . ولكننا إذا تركنا العلماء المتخصصين أن يتصوروا علينا بدقتهم ، وعلمهم أخبارا ، ومعلومات ، عن معيشة القبايل البدائية ، وعاداتها ، لن يكون هناك شك في أن الأشعار كانت في مبدأ الأمر تتقال وتنفذ باللسان ، قبل أن تكتب بالأقلام . ويؤكد لنا ذلك تلك الصيغ الشعرية البدائية التي لا تزال نلاحظها ونسمع عنها حتى اليوم مثل نعمة المتوحشين والأغاني التي تنفثها الممرضعات للأطفال . فإنها كلها نظمت ووصلت إلينا بعد أن تناقلتها الألسن جيلا بعد جيل ولا يثبت لنا ذلك تلك الذكريات والأساطير التي وصلت إلينا عن بداية العهد بالأدب لحسب ، بل إنها تعددت أيضا عن أولئك المداحين ورواة الأشعار وقارئي

التصاعد الشعرية ، الذين كانوا يتجولون من بلد إلى آخر .

وإن كل الأشعار البدائية لم تعرف ولم تنتقل إلينا إلا بطريقة الرواية الشفوية .
وليس هذا لحسب بل أن جيوفاني باسكولي Giovanni Pascoli كان يعتقد
أن نظم الشعر وقوافيه ، لم توضع إلا لقرين الذاكرة ، وللتعويد على الحفظ .
وأن النقص الخرافية ، والحكم والمواعظ ، والأناشيد الدينية ، وقوانين
الشعوب في العهد البدائي ، كانت كلها تكتب بالسجع . ولم يكن هذا يحدث بقصد
فني غير مذهب ، ولكن لقصد عملي حتى يتمكن الجميع من حفظها ، نظرا لأنها لم
تكن مكتوبة .

وبما لاشك فيه أن وضع الشعراء الأوائل لهذه القصائد والأناشيد ، والمدائح
والقوانين بهذه الطريقة كان التصد منه تقوية الفكرة التي يريدون التعبير عنها
واللغات النظر إليها . وكان وضع هذه الأفكار والآراء بالشعر ، يجعل لها قوة
وأثرا فعلا . وإن ضرورة الشعر ومقاساته ، تؤدي إلى عوكل ما لضرورة له
وذلك لصياغة التعبيرات القصيرة والأكثر تركيزا كما أن الذرات والقوافي لم
لم يكن المقصود بها تمويد الذاكرة على الحفظ لحسب ، ولكنها تصبح نغمات
موسيقية متغيرة . حتى أن بيتا واحد من الشعر كان من الممكن إلقاؤه بطرق
مختلفة ونغمات متعددة . وإن النافية ليس من شأنها تغيير المعاني ، ولكنها
تساعد على إظهار الأفكار التي يرمى إليها الشاعر والمقصود من وضع الشعر .
كما أن الشعراء الأوائل وضعوا القوافي الشعرية المختلفة ، التي كانت في بعض
الآحيان تمثل صيحات الرعب ، أو عبارات الحب ، أو صرخات الحرب ،
أو غيرها .

هكذا نشأ الشعر من القول ومن الكلام ثم بدأ يثبت وترسخ قدماء بالإلقاء
والغناء . وكانت النبط الحساسة في الأشعار يبرزها قراء الشعر بطريقة خاصة
أثناء إلقائهم حتى يفهمها الجاهل والبسطاء من السامعين .

وقد كان الشعب في القرون الوسطى يستمع في الميادين إلى (أغاني
الحركات) Chansons des gestes أو أوصاف (الفردوس) أو (الجميع)

الشاعر « ذاتي » ، وتدوِّقها مثلنا أو ربما خيرا منا : بينما نحن نجتهد وندرس ونضيق كثيرا من الأوقات في فهمها وحل رموزها . ويعود الفضل في ذلك إلى طريقة الإلقاء التي كانت تلقى بها .

ولكن عندما يتقدم الأدب البدائي ويخطو خطواته الأولى ، تلك التي ترافق ، بل تسبق المحاضرات . وعندما يكتب بوعي وإدراك وعلى أصول وقواعد فنية . وعندما يصبح فنا مدروسا عاليا ، يجب علينا أن نوجه انتباهنا إلى الأمرين أساسيين .

أولهما هو النتيجة الطبيعية لذلك السكال الذي بلغه الفن البدائي المزيل الذي قلنا إنه قد أصبح أخيراً فنا حقيقيا ، أي (شعرا) وهو أعلى درجات الفكر التي اختصت بها نخبة قليلة من المفكرين الممتازين . وكان من نتيجة ذلك أن قوة التعبير التي تسربت إلى الشعر الحديث وذلك الطابع الجديد الذي امتاز به ، قد أوجدا الصعوبات في فهم الشعر بسرعة وسهولة بمجرد الاستماع له .

وإننا نعلم جميعاً بتجاربتنا الشخصية أننا عندما نحضر لإلقاء قصيدة شعرية لم نكن نعرفها من قبل يصعب علينا أن نفهم معناها العام وبالأحرى لانفهم ما في أبياتها وقوافيها من جمال .

ويضاف إلى هذا الأمر الذي له صفة فكرية أمر آخر له صفة عملية وهو تقدم الصناعة وفنون الطباعة التي جعلت تناقل الشعر شفويا أمرا لا فائدة فيه ولا لزوم له .

من هذين الأمرين أي من تحديد عدد المستمعين الجديرين بتدقيق الشعر الحديث وفهمه . ثم من معرفة القطع الشعرية من خلال الكتب ، أصبح استماع الأشعار في الميادين العامة أمرا عتيا لا جدوى منه .

ولكن بما أنه قد اخترعت الكتابة التحريرية ، والطباعة وانتشرا انتشارا كبيرا في الوقت الحاضر ، فأية فائدة من إلقاء الأشعار في الميادين ولأى سبب ؟

هناك أقوال وحجج للدفاع عن إلقاء الشعر وضرورة إلقائه وأولى هذه الحجج هي تلك المقارنة التي تمقد بين قارئ الشعر والممثل فإن قارئ الشعر يجب أن يكون هو المفسر للتصيدة ، كما أن الممثل يجب أن يكون مفسرا للفن الدرامي والكوميدي .

ومع هذا فإنه لا يمكن وضع الشعر والتثيل في مستوى واحد ولا يمكن تحويل الفن الدرامي إلى مستوى الشعر لأنه ليس هناك من يجعل أن قوة الشاعر العاطفي ومقدرته وأبتكاره هي شيء آخر غير فن الشاعر الدرامي الذي لا تصل إلينا أشعاره إلا عن طريق شخصياته . وإن الشعر الإيحائي الممتاز ليس في حاجة إلى ما يكمله ويدعمه ، وهو تعبير حر ومستقل كل الاستقلال .

وإن ما يضيفه الممثل - الذي هو شخصية منفصلة تمام الانفصال عن الشاعر - بتثيله ما هو الا تكملة تشتمل عليها الدراما في حدود الإمكان . أما الشعر العاطفي فإنه يستبعد هذه التكملة ويستغنى عنها كل الاستغناء .

ومنذ أصبحت الوسائل الميكانيكية تستطيع أن تنقل إلينا مباشرة أقوال الشاعر بكل ما في تمثيلاته من قوة ، فأية حاجة لنا بهذا الرجل الذي يحترف صناعة قراءة الشعر ؟ وما الذي يقوم بعمله بتدخله بيننا وبين الشاعر ؟

ولكن « باستونكي » وأعرانه لا يمترون بأن الكلمات المكتوبة تشتمل على التعبير بكل ما فيه من قوة ، ويقولون . إنه لكي يتأثر الإنسان كل التأثر بقصيدة من القصائد يجب أن يسمعها تقرأ أمامه بصوت مرتفع .

وكما أوضحنا فيما سبق من أن الشعر العاطفي يختلف مع الشعر الدرامي يمكننا أن نقول أيضاً إنه ليس بصحيح ما يقال من أن الشعر والموسيقى هما شيء واحد أو أنها متماثلان . وأن هذا التماثل الذي يقول به « باستونكي » لا وجود له . لأن الشعر رغبا من اشتياقه على بعض العناصر الموسيقية فإنه ليس موسيقى . . وفي الحق أن الشعر له انسجامه ، وتناغمه ، وموسيقيته ، ولكنه ليس هو الموسيقى بالمعنى المقصود من الكلمة . وأنه يتجه إلى الفكر أكثر مما يتجه إلى الآذان . وهو يحدث سحراً في الفكر يكون له صدى في الروح .

ولذلك فإننا لسنا في حاجة إلى أن نقرأ بصوت عال شعراً ردباً لكي نشعر بما فيه من ترويق وانسجام .

ويمكن القول بأن الوسائل المادية الجديدة التي أستعين بها على نشر الفنون

كان لها تأثير على هذه الفنون ، كالسينما مثلا التي تغيرت من صامتة إلى ناطقة . وهكذا الحال بالنسبة للكتابة والطباعة التي أدخلت معاونة صادقة على وسائل التعبير الشعرى . وهذه المعاونات خطية وكتابية تحدث إلى العين وتنتقل من العين إلى الفهم ، دون أى تدخل للنغم أو للاذن . وهذا على الأخص في هذه الأيام فهناك كلمات توضع تحتها الخطوط ، وكتابات بأحرف كبيرة أو بالخط العريض أو بأحرف خاصة . وكل هذا لا يمكن لأى تعبير شفوى أن يحل محله . وهذا يذكرنا بالأحرف الكبيرة التي كتبت بها بعض العبارات في مؤلفات الشاعر الإيطالى الكبير (جبريل دانونزيو) G. D'Annunzio أو بعض أشعار (پاسكولى) Pascoli أو بعض الأحرف التي وضعت بين قوسين في أفوال (بيجوى) Peguy فيوسط كلمة من الكلمات لكي يجعل لها معنى خاصا .

هذا فضلا عما ورد في مؤلفات (مالارميه) malarめ و (مارينيتى) marinetti من الإشارات التي تودى الغرض السالف الذكر .

٣

ولكن بأى شيء نفسر استمرار القاء الأشعار أثناء تاريخ الأدب بعد أن توقف إلقاء الشعر الشعبي منذ الأزمنة القديمة ؟

حقا إنه قد استمر ، ولكن بطريقة اصطناعية . فإن ما كان ضرورة لازمة للفكر بسبب الجهل في العصور البدائية قد أصبح فيما بعد نوتا من التظاهر والنفخنة والثقة المفرقة الأدبية . ولكن أين ؟ في الأكاديميات والمحافل العلمية .

ولقد عرف الآن أن الأكاديميات والمحافل العلمية إن لم تكن هي المتسببة في الانحطاط الأدبى والنزول الفاسد فهي على الأقل تساعد على وجودهما .

إن هذه الأكاديميات قد ازدهرت في أيام الانحطاط الإغريقى ، وفسدت في أيام الانحطاط اللاتينى وخذلت إيطاليا وجعلتها مجذبة في أسوأ أيام تاريخها . لأن هذه الأكاديميات قد أحلت محل الفن قواعد البلاغة ، وكانت تعجب بالثؤلف للجوهره بل نظرا لما تتضمنه أشعاره من كلمات وعبارات مستعارة

والفاظ جوفاء يمكن أن يكون لها وقع ورنين في الأسماع إذا ما جرت على لسان الخطباء .

وقد دلتنا التجارب الحديثة على ما كان قارئوا الأشعار يختارونه لإلقاءه . فوجدنا أن هذه الأشعار لم تكن من الأشعار التي لها معنى عميقا ولكنها كانت أشعاراً جوفاء أو أشعاراً شاذة وغير معتادة ولا تجري على قاعدة . ونحن الإيطاليين نعرف بعضاً منها وهي خليط من البولونية والصقلية وغيرها . وقد كان يقوم بنشرها الأفاقون والجوالون من بلد إلى آخر .

ويمكننا أن نقول : إن هذه الأشعار قد قدمت مادة للنقد في كل الأزمان أكثر من أي شيء آخر . ففي بلاد اليونان مثلاً نجد أن (ديوجين) Diogene الذي كان يستمع مع جماعة من أصحابه إلى إلقاء بعض أشعار عملة وعندما رأى أن الصحيفة التي في يد القارئ قد قاربت الانتهاء قال لأصدقائه : أهشكم ؛ إنني أصبحت أرى الأرض . وهي العبارة التي يقولها البحارة إذا ما ضلوا الطريق وهم في وسط عباب البحر ، وكانوا قد أشرفوا على الفرق .

أما في روما في عهد الإمبراطور (أوجوستو) Augusto وما بعدهما فإنه لم يكن هناك شيء يوجب الذعر والخوف أكثر من إلقاء الأشعار التي كان يختلف إلى حلقاتها أصدقاء منشد الشعر بدافع الصداقة . أو الطفيليون الذين كانوا يأملون في دعوتهم لتناول العشاء .

وبما كان يلاحظ أيضاً أن القياصرة أنفسهم كانوا يحضرون لإلقاء الأشعار لكي يظهروا بمظهر من يقدرون ويفهمون الفنون الشعرية . وإذا كان الإمبراطور أوجوستو الطيب له قارئون خصوصيون ليستمع إلى ما يلقونه من أشعار فإن ذلك لم يكن إلا لكي يجلبوا له النوم عندما يشعر بالقلق .

كما أن الإمبراطور (دوميتسيانو) Domiziano كان يسره كثيراً قتل الذباب وإلقاء الأشعار . هذا وإن الإمبراطور (نيرون) Nerone كان يصعد على خشبة المسرح لإلقاء الأشعار وهو مصطحب معه حاشيته لتقوم بالتصفيق له .

كما أن (بليفيو) plinio الذى لم يكن من كبار الشعراء كان يقوم بإلقاء مختلف الأشعار وهو فى غاية الهجة والانفراح التدليل على أن له ذوقاً فنياً عظيماً . والامر بالعكس بالنسبة لهوراس ومارز يالى فانهما كانا متفقين على تحقير منشدى الأشعار وصب اللعنات عليهم . كما أن (برونو) قد وضع فى كتابه (الهجو) صورة لذلك الرجل المدعو (اومو ليو) الذى كان يلقى الأشعار فى كل مكان حتى وهو على ظهر سفينة كانت على وشك الفرق وسط إحدى المواقف .

ونحن نجد فى أدبنا أروع صورة كاريكاتورية لهذه الأكاديميات الثقيلة التى لا تحتل فى كتاب (الشاعر المنصب) الذى كتبه (جولوفى) وكل من دوس أشعار (ليوباردى) LeoPardi لن ينسى كيف سخر من منشدى الشعر وكيف هاجهم بمتى العنف والنسوة . ولم يستطع ليوباردى أن يجد تفسيراً لعمل هؤلاء الرجال المثقفين من إيطاليين وفرنسيين وإنجليز وألمان ومن رجال متقدمين فى السن بلغوا أقصى درجات الحكمة وامتلأوا بالمعبرة ومختلف القيم ، ورجال أفاضلهم خبرة واسعة بالحياة العامة واتصفوا بالكمال والذين طالما انتقدوا سخافات الغير وسخروا منهم . كيف استطاع كل هؤلاء أن يصبحوا أعلاماً لقضاء القلوب عندما أنشدوا أشعارهم الخاصة .

إن (ليوباردى) الذى كانوا يطلقون عليه اسم شاعر الآلام ، كان يتنى أن يكون هو (دون كيشوت) Don Chisciotte لى طهر إيطاليا من هذا العالم الغير المتمدين الذى كانت لديه هذه الشهوة المخيفة لإلقاء الأشعار ، كما طهر دون كيشوت أسبانيا من الفرسان المرفيقين الذين كانت تمتلئ بهم 11

كما اقترح (ليوباردى) على من يريد إلقاء الشعر أن يجلب مستمعين مأجورين يدفع لكل منهم ديناراً فى الساعة الأولى ثم ينصاع الأجر فى الساعة الثانية ويرفع هذا الأجر إلى أربعة أضعاف فى الساعة الثالثة وهكذا . وأما فى الشعر فيجب أن تنصاع الأجر ضعفين وذلك حتى لا يسأم المستمعون ويتركوا مكان الاستماع .

ويضيف (ليوباردى) إلى ذلك قوله : إن الأكاديميات يجب أن تحتفظ

في مكان الاجتماعات بالأدوية والإسعافات الطبية اللازمة التي توزعها مجاناً على المستمعين لتناولها في حالة حدوث إغماء أو دوار لأحد المستمعين .

٤

وإن التاريخ ليثبت لنا غرور أولئك المنشدين للأشعار ولا استمرارهم في ممارسة صناعتهم في وقت ازدهار الأدب وانتشار العلم . ومع هذا فإن المنشدين لا يسلبون ولا يلقون السلاح وهم إذا طردوا من مكان سرعان ما يذهبون إلى مكان آخر . ولا يزال الكثيرون منهم يتشبثون بهذه الصناعة ويقولون لأنفسهم لنترك كل شيء ولنسلم بالامر الواقع . إننا لسنا لازمين للشاعر ولا حاجة له بنا بل إننا ربما نكون خطراً عليه . وعلى كل حال فإننا نقرر أننا معاوانه . ولكن يجب أن نتظروا إلينا من وجهة نظر أخرى ، وهي أن نتظروا إلينا بوصفنا مفسرين وشارحين ، لا على طريقة المثليين ، ولكن في صورة معلمين وناقدين

وأى شيء يكون النقد ؟

إن آخر تعريف للنقد هو ظهور شخصية أمام شخصية أخرى . وهذه الشخصية هي شخصية فقيرة ولكنها عزيزة النفس مثلنا بالضبط . هذه هي حالتنا . فنحن فنانون نظهر أنفسنا في إلقاء أشعار الآخرين . وإننا عندما نلقى شعر أحد الشعراء فإننا نعلق عليه ببساطة لكي نكشف ما يحس به فكرنا نحوه . ولذلك لا يجب عليكم أن تحكموا علينا حكماً قاسياً جملة . فإننا مثلنا مثل المفسرين والفنانين ، ربما كانت أغليبتنا من المتوسطين أو الضعفاء ولكنكم تجدون من بيننا بعض العقول الثيرة التي تسمعون منها ملاحظات لم تكن معروفة لكم من قبل . تجدون في النصيدة التي تسمعونها منا جمالاً وتعمقاً لم تحسوا بها من قبل فهل هذا الدفاع الذي يدافعون به عن أنفسهم دفاع مقبول ؟ إننا إزاء معلمين ، ويجب أن نجرب أحوالهم حالة بعد حالة . ولننظر إلى هذه الشخصيات ولنسألهم أن يكشفوا لنا عما يدور فيهم ليقولوا لنا أين هم ؟

لأفادة من أن نخدع أنفسنا فإننا في كل يوم نلاحظ على المسرح كل ما فيه

من أخطاء وعيوب ، ومع ذلك فإننا نرى بين الممثلين شخصيات غير مستقرة . ولكلها شخصيات حية ونشطة ويمتازة من أمثال (زاكوني) zacconi الذى يقوم بدور البورجوازي الواقعى و(روجييري) Rugieri الذى يمثل دور الارستقراطى و(دينا جالى) Dina galli التى تقوم بدور الفتاة المنتشرة . ولكل منهم ملامح وميزات خاصة تميزه عن الآخرين ولكن أية شخصيات يمكننا أن نجد لها بين أولئك المنفذين وقارنى الأشعار .

وإننا إذا ما استعرضناهم نجد أنهم ينقسمون إلى فريقين كبيرين أو إلى مدوستين كل منهما يستلهم مبدأ يختلف مع مبدأ الفريق الآخر .

الفريق الأول — الذى يجب أن يكون الثانى إذا راعينا التاريخ — هو الذى يستلهم روح الشعر الذى يقرأه . وهذا الفريق يتألف بالأحرى من ممثلين ، ويتزعم هذا الفريق (جوستافو مودينا) Gustavo modera ويتبع هذا الفريق طريقة من شأنها أن تجعل المستمعين لا يحسون بالشعر ولا يتأثرون به . وهكذا نفهم الفكرة التى لدى هذا الفريق عن الشعر . أنهم يحسون أن الشاعر يعتمد على قواعد قياسية فى نظم أشعاره ولا شيء غير ذلك . ويرجع هذا المبدأ إلى أصول تاريخية عندما كانت الأشعار تنشد فقط . ولاشك أن هذا كان له تأثير فى المبدأ الذى يعتنقه (جوستافو مودينا) وفريقه .

ولقد كان (فيكتوريو ألفييري) Vittorio Alfieri يائساً من الممثلين فى عصره ومن طريقتهم الرتيبة المملة المتكررة فى التمثيل وكان يوصى الممثلين الكوميديين بأن ينقلوا مختلف الأدوار المكتوبة شعراً على طريقة الكتابة بالنثر لتلاوتها كالأول كانت تقرأ لانظماً .

ولكن إذا كان هذا المبدأ الجديد — أى تلاوة النصوص الشعرية على طريقة النثر — نتيجة للمذهب الواقعية الذى اعتنقه الممثلون الإيطاليون فى النصف الأول من القرن الماضى وعلى رأسهم (مودينا) فيجب أن نعترف بأن ما كان فتحاً حقيقياً فى المسرح الكوميدى وإلى حد ما فى المسرح التراجيضى كان نوعاً من الجنون فى قراءة الشعر . فإن الأشعار فى التمثيل الكوميدى وحتى فى التراجيضى يمكن ويجب أن تقرأ إلى حد ما على طريقة النثر لأسباب ظاهرة ولكن الشعر العاطفى — الذى ليس هناك إلزام الممثل بإلقائه — إذا ما نطق

به على طريقة النثر وإذا ما تفتت أو تكسر أو نطق به بطريقة درامية أو إذا ما عرى عن كل ثوب شعري أو بترت منه كل خواص الشعر التي تصنفى عليه روحاً وسحراً ، فإن هذا يكون من أدق الأمور وضرباً من المستحيل . ولكن من الغريب أن جميع الممثلين قد ساروا على هذا الدرب من المستحيل واتخذوا منه مذهباً يسرون على هداه . وهناك كثير من منشدى الأشعار قد اقتفوا أثرهم .

ولكن هل استحوذ (جوستافو مودينا) في أيامه على تصفيق الجماهير عندما كان يقوم بإلقاء أشعار (دانتى) ؟ Dante . وكيف كان يلقى هذه الأشعار ياترى ؟

كان (جوستافو مودينا) يتزيا بزي الشاعر (دانتى) ويعصب رأسه ويضع فوق أنفه أنفاً مستعاراً يحكى أنف (دانتى) وكان يجلس أمامه صبياً يتظاهر بالكتابة . وكان يلقى الأشعار وهو يسير جيئةً وذهوباً كما لو كان هو الذى يؤلف هذه الأشعار . وكان يبع الورق يسقط من بين يديه ، لكي يدلل بذلك على سقوط إنسان ، وذلك عندما ترد على لسانه كلمة (ووقت) في شعر دانتى ... وعند ذلك كان الجمهور يصفق له .

على أن (جوستافو مودينا) رغباً من عيوبه وأخطائه الكبيرة كان فناً وكان قدراً في تمثيله . ويبدو أن أتباعه قد جمعوا في أشخاصهم وفي تمثيلهم كل عيوبه دون أية فضيلة من فضائله . ونحن نكرر هنا الآن اتهاماتنا القديمة للجل الكوميديين الإيطاليين ، ذلك الجبل الذى اشتهر عنهم — إلا في بعض أحوال استثنائية — فإن كثيرين من الكوميديين الإيطاليين لا يهتمون نصف الأبيات الشعرية التي يقومون بإلقائها وهم مرتدون ملابس الصبرة (الفراك) خارج ستار المسرح . وإن لهم طرقاتاً وعادات وأساليب في الإلقاء يطبقونها على كل أشعار يلقونها دون تمييز . ويمثل فهم في إدغام بعض الكلمات وإظهار كلمات أخرى وهم يصيحون كالأطفال يضحون أيديهم على الجبهة اليسرى من صدورهم فوق قلوبهم عند ورود كلمة (القلوب) على لسانهم ويرفعون أصابعهم السبابة إلى الأعلى عندما

ينطقون بكلمة (الميام) وينفضون من أصواتهم عندما ينطقون بكلمة (النماس) أو الحلم أو المغر أو النسيان أو ما إلى ذلك من الكلمات الرقيقة . ويرفضون أصواتهم عندما ينطقون بكلمات قاطعة تدل على الحزم والصرامة مثل كلا أو نعم أو أبدا أو غير ذلك .

وعندما كان الممثل (جالفا) galva يلقي أنشودة في الحب كلمات البابا (باولو) الثالث ، كان يقد صوت البابا ويقلد حركة أصابعه وهو يدس السوط في أنفه ويستنشق ، وكذلك الحال بالنسبة للممثل (نينكى) Ninchi الذي اشتهر بسلامة نبرات صوته وحسن إلقاءه فإنه كان يلقي أنشودة (راعي آسيا التائه) التي ألفها الشاعر (ليوباردى) leo Pardi وهو مرشد ملابس الرعاة في منظر يمثل الصحراء ويتحدث إلى قرصطنانى في ركن من أركان المسرح . أما (كياتونى) chiantoni فإنه يلقي أشعار الشاعر (دانوزيو) و

(بينيالى) Bezzeli الماظفية بحركات عصبية وهو يمثل دور الرجل المصاب بالهستيريا وقد وقف أمام هيئة التحقيق .

على أن الممثل الذى يمكن اعتباره فريدا في نوعه هو (كارينى) Charini الذى يعطى بمظهره الخارجى الكامل عدم فهمه للشعر الذى يلقيه ويعطى بقوامه المعتدل وأناقته وطريقته الفريدة في الإلقاء وبوقائه التي يحسن اختيارها بين الكلمات معنى العبارة التي يلقيها . وإذا ما سأله سائل ، لماذا تقف هذه الوقفة الطويلة بين كلمتين معينتين ؟ ارتبك ولم يحرج جوابا . ولكن ليس هناك من يسأله هذا السؤال لأنه يحسن اختيار هذه الوقفة .

ولقد كانت هذه الوقفات تعجب الجماهير وتستوجبهم إلى أبعد حد . وإذا ما قلت للجماهير فإني لا أقصد رواد المسارح الشعبية ولكني أقصد أيضا جماهير النخبة الممتازة من المفكرين وعلية القوم والنقاد أنفسهم الذين كانوا في اليوم التالى يكتبون عنه المقالات الطويلة يمتدحون فيها فنّه وعبقريته . ولقد تمود الجمهور التصفيق والعتاف الطويل له عندما كان يرفع صوته في الإلقاء بطريقة محببة بعد كل وقفة من وقائمه .

ليس للفن دخل في هذا كله . وليست بنا حاجة إلى الإحساس الفني . ولكن أبسط مبادئه الذوق تظهر لنا سلامة وجمال النطق بالشعر الموزون . وإن الشعر يجب أن يكون محسوسا ومسموعا وواضحا كل الوضوح ، وكذلك السجع والتبرات ، وكل ما رأى الشاعر ضرورة لوضعه في شعره ، ولذلك فإن كل بيت من الشعر يجب أن يكون له كيانته الخاص وحياته الخاصة .

والنتيجة الأولى لهذا أن كل بيت من الشعر يجب أن يكون منفصلا عن البيت الآخر بطريقة محسوسة حتى ولو كان المعنى المنطقي يظهر لنا أن البيتين متصلان ومتجانسان ببعضهما . وفي هذه القصائد يجب أن يكون الشاعر قد قسم أنفاسه وإلهامه بيتا بعد بيت . وإذا كان قد وضع كلمة في البيت الأول بدلا من أن يضعها في البيت الثاني فإن ذلك لم يكن اعتباطا أو عن هوى ولكن لسبب فني ، ولكي يعطيها معنى طائفا يفوق المعنى المنطقي . ولذلك فإن الفصل بين قوافي الشعر وأبياته يجب مراعاته والحفاظة عليه . وعلى الأخص إذا كان يراد اجتناب التكرار الملل .

والنتيجة الثانية أنه لفهم بيت من الشعر يجب فضلا عن فصله عن الأبيات الأخرى إدماج كل عناصره الداخلية بحيث لا يمكن تفتيته أو تكسيره أو قسم عراه ، بل يجب أن يبقى كأنه وحدة متكاملة مرتبطة ببعضها أشبه ما تكون بنوثة الكيان .

ويجب أن تتغير التبرات ولكن دون أن تقطع هذه الوحدة بطريقة مفاجئة .

وليس من شك في أن تطبيق هاتين القاعدتين يسهل ثلاثي أكبر العيوب التي يقع فيها من يريد أن يستمتع الناس إليه وهذا العيب هو التكرار الملل الرتيب . وهذه هي المشكلة ، إذ يجب إلقاء الشعر دون ترتيبه والتوفيق بين حاجة معنى الكلمة مع حاجة متطلبات التوفيق بين المعنى المنطقي والمعنى الفني وهذه

المسألة صعبة ولكن ليست عبيرة الحل لمن يفهم الشعر ، لأنه إذا اندمج المعنيان واشتق أحدهما من الآخر لا يمكن إعطاء أحدهما قيمة دون إعطاء مثل هذه القيمة للآخر . وإذا أردنا أن نضرب مثلاً لذلك فاعلينا إلا أن نذكر قصيدة الشاعر (باسكولي) التي عنوانها (الشفق) فإننا إذا حاولنا تلاوتها على طريقة الممثلين لاحتسب معناها المنطقي نجد أن منظر الغروب وماله من سحر عظيم وأنوار القرية التي تبدو كأنها انعكاس لنجوم السماء وغير ذلك مما عبر عنه الشاعر يفقد كل معناه . أما إذا قرأناها بصوت منخفض واتبعتنا طريقة النظم التي اختارها الشاعر فإننا سرعان ما نشعر بما في هذه القصيدة من سحر وعدوية .

ومن بين الممثلين الذين عرفوا كيف يلقون الأشعار ويفهمونها حق الفهم ويؤدونها أجمل أداء ويراعون معانيها فهو (فيروتشيو جارافاليا) Ferruccio Gravaglia

لقد استطاع هذا الرجل أن يلقي الانشودة الحادية والثلاثين من (الفردوس) — للشاعر دانتي التي تعتبر من أروع الأشعار التي نظمت منذ الخليقة — ببساطة وبطريقة مثالية فكان صوته صافياً واضحاً وكان المستمع إليه يحسب أنه يرى الفردوس كما تخيلها دانتي . ولكن كيف أمكنه ذلك ؟ ذلك لأن (جارافاليا) كان يلقي هذه الأشعار باتزان عجيب وكان يتقدم في الإلقاء من قافية إلى قافية وهو ينطق بكل كلمة بوضوح ويرفع عند كل نهاية وقف في آخر كل قافية وبالجملة فقد كان يلقي الانشودة كما كانت مكتوبة على أكل الوجوه .

ولكن أمثال هؤلاء كانوا نادرين حتى يمكن أن يقال عنهم إنهم وليدو المصادفة . وإننا أنا شخصياً بعد أن سمعت — باستثناء (لويجي رازي) — Luigi Rasi كثيرين من هؤلاء الممثلين بمكنتي أن أقول مع الأسف الشديد إن قليلين جداً منهم يستطيعون أن يظهروا للمستمع الذكي ما في الأشعار التي يلقونها من عدوية وجمال . وإننا إذا ما أغفلنا الأخطاء التي يقع فيها معظم هؤلاء الممثلين من مبالغة أو تكرار رتيب وعدم وضوح التعبير إلى غير ذلك فإنه لا تبقى أمامنا سوى أسماء قليلة تستحق الذكر . فأما ما نقر عن يطلق عليهم اسم (الكلاسيكيين) — وفي مقدمتهم (ياستونكي) ولو أن هذا الرجل ليست لديه

إلا موهبة واحدة وهى الوضوح والألمعية ، فهو لا يرى فى الأشعار من محاسن إلا البلاغة ولذلك فإنه يبدو دائماً مملاً وإلقائه نغمة متكررة . ثم هناك أيضاً (جوزيه بورسى) Jeosue Borsi الذى يستطيع الإلقاء دون أن يبعث للمل إلى النفوس . وما لاشك فيه أنه أحسن الموجودين على أنه أجوف . ثم هناك أيضاً (أوفيليا مازونى) Ofelia masoni وهى عظيمة وهادئة فى إلقاءها . كما أننا وجدنا فى شخص (جيوزيبي روموالدى) Giuseppe Romualdi داعية وناشراً لقصائد الشاعر (كاردوتشى) وقد كان هذا الرجل يتمتع بفضائل جسيانية عظيمة وكان يبدو متحدثاً لبقاً ومتكلماً بارعاً . ولكنه كان فى كثير من المواضع لا يحسن إلقاء قصائد كاردوتشى أو إبراز معانيها كما وضعها الشاعر .

هذا إلى جانب (جوالثيرو تومياتى) Gualtiero Tomiati و (أنيبالى نيشكى) Annibali Niechi الممثلين اللذين يحترقان التمثيل واللذين ينفصلان كل الانفصال عن مدرسة (مودينا) ولا يحفلان بما وضعت من قواعد . ولذلك فهما يقرآن الشعر بوصفه شعراً ويحافظان على إبراز قواعده وقوافيه .

أما (روجيرو روجيرى) فإنه يدخل النغمات الحزينة فى كل قصيدة يلقيها مهما اختلفت معانيها وكل الأشعار التى تخرج من بين شفتيه يبدو عليها الطابع الرومانتيكى ولكن بمذوبة فريدة . ويمكن القول بأن هذا الرجل لم يكن قط مملاً وهذه الصفة من أحسن صفاته .

٦

وعلى كل حال فإنه لا يوجد من بين هؤلاء واحد يجد الرجل الذكى فى الاستماع إليه بهجة وانسراحاً ، أو يجد فيه فناً يبرز له جمالاً مجهولاً ، بل إلى أستطيع القول بأن هؤلاء - وهم خير الموجودين - يحاولون إظهار ما فى الشعر من جمال بآلاتهم ، ولكنهم يجعلوننا ندفع فى ذلك ثمناً باهظاً وهو إخفاء بعض الجمال الذى كنا نشعر به عند قراءة هذه الأشعار .

وإلى آخر كلامى هذا فأقول : إن الرجل الذى يلقي الأشعار إذا لم يكن

مكملا للشاعر العاطفي فإنه نادرا ما يكون الملحق الغير المتحيز .

وإن الشاعر لكي يتحدث إلينا حراً بكل ما فيه من خيال وقوة ووضوح ،
من اللازم ألا يكون بيننا وبينه أى وسيط . وإن المطالعة مع شيء من التأمل
والتفكير التي يقوم بها الإنسان بنفسه ولنفسه بصوت منخفض أو بدون صوت
تقدم لنا امكانيات عديدة فهي تزيد زيادة لاحدها في قوة الشعر .
إن المطالعة التي يقوم بها الإنسان منفردا لها لذة وممتعة لاحد لها . وإن
الاستماع إلى قارى أو ممثل عظيم — ولو أنه في الواقع لا يوجد له — لا يقدم لنا
الامتنعة محدودة للغاية ، الأمر الذي يجعلنا ناقدين إلى حد القسوة ولا يرضينا بأى
حال استماع الاشعار من أحد . وذلك لأن هذا القارى يفرض علينا نظرتة
الشخصية التي لا تتفق مع نظرتنا وأحاسيسنا .

ولذلك كان أحسن القراء جميعا الذين نستمتع إليهم هم أشخاصنا نحن وليس أى
فرد آخر .

هنريك فون كلايست

HENRICH VON(K)LEIST

١٨١١ - ١٧٧٧

في المقال الذي كتبه هنريك فون كلايست ، والذي نشر ترجمته التي قام بها رودولف ارنهايم Rodolf Arnheim لا نجد بدا من تقديمه ببعض الملاحظات التي وضعا عنه المترجم .

ما هو ياترى رأى هنريك فون كلايست في مسرح المرائس؟ (Marionette) إنه يرى أن مسرح المرائس هو أنموذج لمخلوق بشري يقوم بعمله خير قيام ويعبر بطريقة غاية في الانسجام .

إن جسم هذا الأنموذج يتحرك بطريقة آلية بجميع أجزائه بدقة تامة لا يمكن أن تتوافر إلا في حركات الحيوان أو الأطفال أو الإنسان البدائي . وإن مركز النفاط في تحرك هذا الأنموذج نحو الهدف يسير بطريقة آلية كاملة دقيقة وهذه الدقة في الحركة نجدها في الحيوان والأطفال والإنسان البدائي دون غيرهم .

وإن الفن والحياة البشرية الحقيقية ليسا شيئاً آلياً بحتاً . ولنا متأكدون من ذلك اليوم أكثر من الأمس . لأن شاشة السينما قد أظهرت لنا أن نشاط الحيوان والأطفال والبدائيين ليس فناناً من الفنون ولكنه مجموعة وثائق Documentaire وممتعة طبيعية طبيعية ومادة خام من مواد الخليفة . ويحدث أيضاً في المسارح في أحيان كثيرة ألا تستطيع الموهبة البكر إيصال حساسيتها وعواطفها إلى الآخرين لعدم استطاعتها إبرازها في صورة فنية . وبعد أن رأينا ما تقدم يجب أن نضيف إلى ذلك أن المسرح عند شعوب الغرب الذي يتجه نحو أغراض متعارضة بأفكار مختلفة يستطيع أن يستمد إلهامات من نظرات (هنريك فون كلايست) الذي يبحث - استناداً إلى الحقيقة المسرحية - عن السرعة والآلية في التمثيل . حتى يكون الممثل منطبقاً مع الشخصية التي يقوم بأداء دورها من الناحية البيولوجية أو

الجمالية أو النفسانية .

وسوف نرى أن (فون كلايست) يعتبر المهرج في مسرح العرائس لا كإنسان له ملامح وتعبيرات ، ولكن كأ نموذج لآ حياة فيه بل له كيانه وانسجامه .

وإن الفصل التالى مأخوذ من مقال (على مسرح العرائس) المنشور بمجلة الدراما الإيطالية المصورة - الجزء الأول - السنة الأولى الصادر فى ٥ سبتمبر ١٩٢٧ طام .

كنت أقيم فى شتاء عام ١٨٢١ بمدينة (م) وفى إحدى الأمسيات تقابلت فى إحدى الحدائق العامة بالسيد (ك) الذى كان قد عين من عهد قريب راقصا أول بياترو الأوبرا بهذه المدينة وقد لاقى نجاحا منقطع النظير وإعجابا كبيرا من الجمهور .

وقد قلت له : إننى دهشت كل الدهشة من أنى رأيت عدة مرات فى أحد مسارح العرائس ، وكان هذا المسرح قد أقيم فى ميدان السوق وكان يعرض على الجمهور الساذج الكوميديات الصغيرة التى تتخللها أنا شيد وأغان ورقصات .

وقد أكد لى السيد (ك) أن أداء هذه العرائس يسليه كثيرا ويبعث السرور لى نفسه ، وقد جعلنى لاحظ أن الراقص الذى يريد النبوغ فى فنه والوصول فيه لى حد الكمال يستطيع تعلم الشيء الكثير من هذه العرائس .

وهذا التأكيد الذى عبر عنه هذا الفنان والطريقة التى تحدث بها قد أوحيا لى بأنه قد تكلم بعد تفكير . ولذلك فقد جلست لى جانبى لىكى استوضح منه عن كتب الأسباب التى دعت إلى تكوين مثل هذه الفكرة الغريبة .

ولقد سألنى عما إذا كنت قد وجدت جمالا كثيرا ورشاقة فى رقصات هذه العرائس ، وعلى الأخص الصغيرة منها . فلم أستطع إنكار ذلك . فإن الرسام الكبير (تينييه) Teniers لم يكن فى متدورة أن يرسم صورة للفلاحين الأربعة الذين كانوا يرقصون الرقصة المأثرة فى صورة أحسن من الصورة التى رأيناها

فيها فوق مسرح العرائس .

وقد استعملت منه عن طريقة تحريك هذه العرائس وكيف أمكن التحكم في كل عضو من أعضائها وكل جزء من أجزائها حسب التوقيع الموسيقي دون أن تختلط ببعضها كل تلك الخيوط المربوطة بها .

فأجابني قائلا : إنه لا يجب على أن أعتقد أن الفنان الذي يحرك هذه العرائس يحرك كل عضو من أعضائها في كل حركة على حدة . وقال أن كل حركة لها محور خاص . وبمجرد أن يحرك هذا المحور تتحرك بقية الأعضاء .

ثم اردف قائلا .. إن هذه الحركة غاية في البساطة . فكما تحرك هذا المحور على خط مستقيم تظهر الأعضاء منحنية ويكنى تحريك هذا المحور حتى تعمل العروس حركة منسقة تشبه حركات الرقص .

وقد جعلتني هذه الملاحظة أفهم السبب في كل ذلك السرور الذي قال إنه يشعر به عند مشاهدة مسرح العرائس . ولذلك لم أكن أشك في تلك اللحظة في النتائج التي كان لا بد أن يحصل عليها هذا الراقص المشهور فيما بعد .

ثم سأله عما إذا كان يعتقد أن الميكانيكي الذي يحرك خيوط هذا العرائس راقصا من الراقصين أو على الأقل لديه فكرة عن جمال الرقص ؟ .

فأجابني قائلا بأنه إذا كانت مهنة ما سهلة من الجانب الميكانيكي فلا يتج عن ذلك حتما أنه يمكن ممارستها دون أية حساسية . إن الخط الذي يجب أن يعمل المحور هو في الحقيقة شيء بسيط ، ومن المحتمل أن يكون في معظم الحالات خطا مستقيما . وعندما يكون الخط منحنيًا يكون انحناءه من الدرجة الثانية على أكبر تقدير . وحتى في هذه الحالة الأخيرة يكون الانحناء طبيعيا كالانحناء جسم الإنسان ولذلك لا يحتاج الميكانيكي إلى مهارة كبيرة في إيجاد مثل هذه الحركات .

وقد عارضته بقولي أن هذه العملية بدت لي كما لو كانت تتم دون أي نوع من التفكير شأنها في ذلك شأن المانيفيللا التي يديرها عازف البيانو المتحول .

فأجابني قائلا .. ليس هذا بصحيح بل إن العلاقة بين حركة أصابع الميكانيكي

وحركة المرائس التي تتوقف حركاتها على توجيهاته هي عملية غير بسيطة بل معقدة وهي تشبه العلاقة بين الأرقام واللوغاريتم .

ومع ذلك فأنى كنت اعتقداً بأن من الممكن أن تتزعج من المرائس هذه الكياسة في تحريكها وأدارتها آلياً بواسطة المانيوفيللا كما كنت قد تصورت .

وقد أبديت دهشة عند رؤيته ياتمت كل هذا الالتفات ويعنى كل هذه العناية بهذا الفن الذى لم يخترع إلا للسوقة وعامة الشعب، وكيف كان يعتقد بأن هذا الفن لا بد أن يتقدم . حتى كان يدولى أنه سيشغله هو نفسه في يوم من الأيام . وعندما أبديت له هذه الملاحظة ابتسم وقال . . . لئن أجرؤ على القول بأنى إذا وجدت الميكانيكى الذى يستطيع أن يصنع لى المرائس فى الشكل الذى أقصده لسوف تظهر عرائس تستطيع القيام برقصات أنا أستطيع ألا (فيستريس) Vestris نفسه ولا أحد من الراقصين السالمين القيام بها

هل سمعت أحدا يتحدث عن تلك الأرجل الميكانيكية التى يصنعها بعض الفنانين الإنجليز لمن فقدوا أرجلهم ؟ فأجبت قائلاً : كلا . لم يقع عليها نظرى من قبل . فرد على قائلاً : يؤسفنى كثيراً لأننى إذا قلت لك كيف يرقص هؤلاء التمساء بهذه الأرجل الصناعية فأنتك لن تصدقنى إذا أنهم لا يرقصون لحسب ولكنهم يتحركون حركات هادئة وخفيفة وبمتهى البقة بما يدهش كل إنسان .

فعندئذ قلت له : ساخراً ، إنه إذا كان الأمر كذلك فأنتك قد وجدت الرجل الفنى الذى تبحث عنه . لأنه بما أن هذا الصانع الماهر قد استطاع أن يصنع ساقاً ، فبالأحرى يستطيع جمع عدة أعضاء فى عروس واحدة حسب إرشاداتك وتوجيهاتك وحسب ما تطلب . ثم سأله قائلاً : ماهى إذا أحياتجارك وطلبائك التى تطلبها من هذا الصانع ؟ فأجابنى بقوله : لا اطلب شيئاً ليس موجوداً ، إذ أن كل شيء تجده هنا فى هذا المسرح . فهنا الخفة والمهارة والسرعة . وكلها فى درجة عالية . وعلى الأخص ذلك التوزيع الطبيعى فى الحركات .

وماهى الفوائد التى تقدمها هذه العروسة التى تريد ابتكارها للراقصين الأحياء ؟

إن الفائدة هي قبل كل شيء فائدة سلبية يا صديقي المحترم لأن هذه العروس تجهل الحركات المتكلفة الغير الطبيعية ، لأن التكلف يظهر كما تعلم عندما تكون الروح في مركز يختلف مع مركز الثقل . في حين أننا هنا في مسرح العرائس نجد أن الميكانيكي بواسطة الخيوط أو الأسلاك ليس في استطاعته أن يتحكم إلا في مركز الثقل . أما الأعضاء الأخرى فتبدو كأنها مدلاة أو ميتة ، ولا تخضع إلا لقانون الثقل .. وهذه فضيلة لا توجد في عدد كبير من الراقصين .

خذ على سبيل المثال الراقصة (ب) فإنها عندما تقوم بدور (دافني) Dafne بينما يجرى في أثرها (أبوللو) Apollo تستدير لرؤيته حتى تبدو كأن جسدها يكاد يتكسرو تشبه تمثال (المرأة في الحمام) الذي قام بعمله الممثل (بريني) Bernini وانظر إلى الشاب (ف) وهو يقوم بدور (باريدي) Paride فهو يقف بين الآلهة الثلاثة ويقدم إلى فينوس التفاح . فإن منظره يبدو بشعاً ، لأن روحه كلها تتركز في حركة كوعه . ومثل هذه الأخطاء لابد منها منذ أن بدأنا نأكل من شجرة المعرفة .. ولكن الجنة منقطة بالاقفال . ورضوان خلفها ، وطننا أن نقوم برحلة حولها لنبحث عن ثغرة ندخل منها .

وعندئذ أخذت في الضحك . وقلت في نفسي إن الأنكر لا يخطئ . عندما لا يكون هناك فكر .. ثم أدركت أنه لا يزال لديه شيء . يريد أن يقول . فرجوتها الاستمرار في حديثه ، فقال .. وفضلاً عن ذلك فإن هذه العرائس من مزاياها أن ليس لها عقل وليس من مادة جامده لا تتحرك ، ولأن القوة التي ترفعها عن الأرض أكبر من القوة التي تبقيها على الأرض .

ولعمري كم تدفع الراقصة (ج) مثلاً لكي تنقص من وزنها ستين رطلاً ، أو لتكون لديها القوة للقيام برقصات (البيرويت) Pironettes على أطراف قدميها أو عند القيام بالألعاب البهلوانية .

فقلت له : إنك رغماً بما عرضه على من الأعاجيب بمهارة ولباقة لم تستطع أن تقننى أو تفهمنى بأى طريقة . كيف يمكن أن يكون لعروس صغيرة ميكانيكية رشاقة لا توجد في الجسم البشرى . وعندئذ أجابني بقوله : إنه يستحيل على

الإنسان أن يستطيع أن يكون مثل هذه العروس . ولا بد أن يكون الراقص
أها حتى يستطيع أن يكون كذلك . وإني كنت أدهش وتزداد دهشى ولم
أكن أعرف بماذا أرد على هذه الأقوال الغريبة .

وقد أضاف قائلا وهو يمس السعوط في أفقه .. يبدو أنك لم تقرأ بعناية
الباب الثالث من الجزء الأول من التوراة . وأن من يجهل أول فترة من فترات
تكوين البشرية لا يمكنه أن يتحدث عن المهود التالية بعقل ودراية وعلى الأخص
عن المهود الأخيرة .

فقلت له .. إني أعرف جيدا ما يحدثه الوعى من الاضطراب في ملامح
الإنسان . وإني أسوق على سبيل المثال أن شابا من معارفى كانت تكني ملاحظة
بسيطة لجملة يفقد بساطته وتضطرب ملامح وجهه أمامى . ولكن ما هى النتائج التى
يمكنك أن تستخلصها من هذا . وعن أى شيء تريد أن تتحدث ؟

عندئذ رويت له أنى منذ ثلاث سنوات حدث لى أتى فت بالاستحمام
مع أحد الشبان الذين كانت تبدو على وجوههم براءة عجيبة . وكان يبلغ إذ ذاك
حوالى السادسة عشر . ولكن كانت تكاد تبدو على وجهه علامات الرجولة ،
أو على حد قول النساء آثار التماهى والنور . وبينما كان يخفف هذا الشاب قدمه
وهو يرفعه إلى أعلى خطر بباله ذلك التماهى الذى كنا قد رأيناه فى باريس منذ
أيام ، والذى يمثل شابا يخرج شوكة من قدمه . وعندئذ قام تلقائيا بمثل تلك
الحركة . ثم أراد أن يرينى هذه الحركة التى يحاكي بها حركة التماهى ، ولكنه
فى المرة الثانية لم يستطع القيام بها كما فعل فى المرة الأولى وكذلك لم يستطع فى
المرة الثالثة . وكانت كل الحركات التى أخذ فى القيام بها لتقليد حركة هذا التماهى
تدعو إلى الضحك والسخرية . ومنذ ذلك اليوم أو بالآخرى منذ تلك اللحظة
تغير هذا الشاب تغيرا جوهريا وبدأ يقف ساعات كاملة أمام المرأة وبدأت ملامح
وجهها الجميلة وتقاطيعه المنسجمة تختفى رويداً رويداً وبدأ كأن قوة غير مرئية قد
قيدت حركاته كأنها شبكة حديدية . وبعد مضي سنة كانت قد اختفت من وجهه كل
تلك الملامح الجميلة البسيطة التى طالما أعجب بها كل من رآه . ولا يزال حتى اليوم

في قيد الحياة أناس يعرفون هذا الحادث ويستطيعون الإدلاء به .

وبهذه المناسبة روى لي السيد (ك) قصة عائلية لهذه القصة فقال ..

كنت أثناء رحلتى في روسيا في عزبة السيد (ج) من النبلاء . وكان أولاده يتعلمون المبارزة بالشيش وعلى الأخص أكبرهم الذى كان قد أتم دراساته الجامعية وفى صباح أحد الأيام عندما كنت في غرفته قدم لي هذا الشاب الشيش وطلب منى أن أبارزه فتيارزنا وقد أراد القدر أن انتصر عليه . وكان لهذا الحادث وقع في نفسه . فارتبك وكانت كل ضربة أوجهها إليه تصل إلى المكان الذى أريده . وكنت بضرباتي أرمى سلاحه جانباً . وعندئذ قال لي وهو بين الجلد والسخرية إنه قد وجد في شخصي أستاذاً له . ولكنه سيحضر لي من أعلم منه . وعندئذ انفضح إخوته بالضحك وصاحوا قائلين . هيا بنا إلى غزن الأخشاب ، ثم أخذوني من يدي وأوقفوني أمام دب كان السيد (ج) والدهم يريه في فناء داره . وعندما صرت أمام الدب وقف على قدميه الخلفيتين وأسند ظهره إلى العاود الذى كان مربوطاً به . ورفع يده يريد البطش بي . ولم أكن أعرف هل أنا في حلم أم في يقظة وأنا أقف أمام هذا الخصم الجبار . ولكن السيد (ج) قال لي .. حاول إذا كنت ماهراً حقاً أن تصيبه بالشيش ولو إصابة واحدة . وعندما أفتت من ذهولى انقضضت على الدب بالشيش فأبدى الدب حركة تجنب بها الضربة التى وجهتها إليه . لحاولت مرة أخرى أن أهاجمه بسرعة البرق ولو كان هذا الدب رجلاً لكنت أصبته ما في ذلك شك ، ولكن الدب أبدى حركة صغيرة بيده وتجنب الضربة وبذلك أصبحت منذ تلك اللحظة في نفس موقف السيد (ج) الإبن . وقد جعلنى ثبات الدب أقفد سيطرتى على نفسي ، فأخذت أوجه إليه الضربات بكل الطرق ومن جميع الجهات ولكنه كان يدافع عن نفسه كأمرلاعب بالشيش في العالم . وكانت عيناه تتطلعان إلى عيني كما لو كان يريد أن يقرأ ما في دخيلة نفسي . وبقى واقفاً على قدميه وهو يرفع يده على أتم الاستعداد ليهوى بها على . وعندما كنت أظاهر بوجهيه بعض الضربات إليه لم يكن يتحرك إطلاقاً . فهل تصدق هذه القصة ؟

فصحت قائلاً وأنا في غاية السرور .. قطعاً إذا كنت أصدق ذلك من أى
إنسان فبالأحرى ومن باب أولى أصدقك أنت .

وعندهذا قال لى السيد (ك) إنك لديك كل ما يلزم لكى تفهمنى . ونحن نرى
أن فى الحياة العامة يشرق الجمال كلما قل التفكير والتأمل . وكلما زاد تأمل
الإنسان وتفكيره زاد عبوس وجهه .

وختم السيد (ك) حديثه معى قائلاً : بأنه إذا انعدمت البراءة الطبيعية
والبساطة فى الحركات لا يمكن استعادتها إلا بعد دراسة طويلة والحصول على
معلومات ومعارف لانهائية لها لا يمكن توافرها إلا فى إله ..
وعندهذا أجبت قائلاً وأنا فى ذهول عما أسمع .

— إذا هل يتحتم علينا أن نأكل من جديد من شجرة المعرفة حتى نعود
ثمانية إلى حالة البراءة الطبيعية ؟

فأجابنى قائلاً : فعلا . وهذا هو الفصل الأخير من تاريخ العالم .

إدوارد جوردون كريج

Edward Gordon Craig

يرجع نسب إدوارد جوردون كريج من جهة أمه إلى أسرة قديمة من أسر الممثلين الإنجليز . وقد ولد في عام ١٨٧٢ وعمل وهو في السابعة عشر من عمره في فرقة إيرفينج Erving بمدينة لندن . ثم اشتغل بالإخراج والتأليف منذ عام ١٨٩٦ ومن بين الكتب التي وضعها كتاب (فن المسرح) The Art of the theatre الذي طبع بمدينة لندن بمطبعة هايمان Heinmann عام ١٩٢٤ وقد أسس بمدينة فلورنسى بإيطاليا مجلة (القناع) The mask وقام بإدارتها . ثم أسس بعد ذلك مجلة اسمها (الماريونيت) The marionette .

واندكان نفوذ إدوارد جوردون كريج على الإخراج الحديث كبيراً جداً وخاصة بالنسبة للنظرية التي وضعها ، وهي وضع الإخراج في مقدمة أى عنصر آخر من العناصر التي تتعاون في خلق العرض المسرحي . وقد كان يرى أن الممثل يعمل كالماريونيت في يد المدير الفني أى المخرج ، وأن المؤلف يقدم إلى المسرح مادة من المواد الخام من الممكن تشكيلها بكامل الحرية .

ولذلك كان العرض المسرحي الفني هو عمل جديد قائم بذاته له ميزات مرئية متناسقة أكثر من ميزات الأدبية . ولهذا كان للرقص والإضاءة أهمية عظيمة فيه .

وقد كتب جوردون كريج أيضاً مقالا يتحدث فيه عن الفيلم عنوانه (المسرح والسينما) نشرتته المجلة الانجليزية English Revue عام ١٩٢٢

قام كثير من الجدل والنقاش حول ما إذا كان فن الممثل هو فن بمعنى الكلمة أم لا . وإذا كان الممثل نتيجة لذلك فنانا أوشيا آخر يختلف عن الفنان كل الاختلاف ، وقد كانت هذه المسألة هي الشغل الشاغل لجميع المفكرين المهتمين بالمرح والسينما في جميع العهود . ولكننا نستطيع أن نثبت في كثير من الوضوح

أنهم إذا كانوا قد اعتبروا هذا الموضوع من الموضوعات الجدية ونظروا إليه بعين الاعتبار ، لكانوا قد طبقوا عند بحثه طريقتهم التي يستعملونها عندما يبحثون فنون الموسيقى والشعر والمبارزة والنحت والرسم .

وفضلا عن هذا فقد كانت هناك عدة نقاط شائكة في بعض جوانب هذا الموضوع ، هي أن الذين اشتركوا في هذا الجدل والنقاش كان القليلون منهم من الممثلين وأقل من القائلين منهم من رجال المسرح . وقد أظهرنا عدم إلمامهم بأومعرفة طقيقة بهذا الموضوع . . وإن الحجج التي أدلو بها ضد الرأي القائل بأن الممثل هو فنان ، وأن فن الممثل هو فن بمعنى الكلمة ، كانت غير مقنعة وغير مستندة إلى أى أساس وكان الباعث عليها هو كراهيتهم للممثل . ولعل هذا هو السبب الذي جعل الممثلين — على ما اعتقد — يجمعون عن الدخول في هذا النقاش والاشتراك في هذا الجدل .

وفي الواقع أننا نشاهد في كل موسم مسرحي هجوما عنيفا أسبوعيا ضد الممثل ومهنة التمثيل . ذلك الهجوم الذي ينتهي غالبا بانسحاب العدو الذي قام بهذا الهجوم . وقد جرت العادة أن بعض الأدباء أو بعض الأفراد العاديين هم الذين يمثلون صفوف العدو . ولقد تولى الأولون قيادة هذا الهجوم لأنهم عاشوا أطول أيام حياتهم بين المراما . ولذلك أرادوا التظاهر بالعلو وسعة المعرفة ، أما الآخرون فإنهم ربما كانوا لم يحضروا التمثيل طول حياتهم . ولذلك كان تقدم دائما ضعيفا لا يقوم على أساس أو دراسة صحيحة .

ولقد تبعت هذه الهجمات المعتادة من موسم إلى موسم ولاحظت أن هذه الطغون ترجع إلى عداوة شخصية أو إلى حب الظهور . لأن هذه الطغون كانت تتنازع مع المنطق من أولها إلى آخرها ، وما كان من الواجب أن تقوم هجمات من هذا القبيل ضد الممثل ومهنة التمثيل . ولقي لأود أن أتدخل في مثل هذا الجدل ، ولكنني أريد أن أبين ببساطة ما في هذه المسألة من منطق .

أليس فن الممثل فنا من الفنون ؟ وإذا كان هذا الفن ليس فنا بمعنى الكلمة فإنه يصعب من الخطأ التحدث عن الممثل بوصفه فنانا . إن الفن لا يحدث إلا بالرسم . وإذا أردنا إخراج عمل فني ما علينا إلا العمل بالمواد التي يمكننا إعدادها للرسم . وإن الإنسان ليس من بين هذه المواد ، ولا يمكن اعتباره كذلك ، لأن

طبيعته تميل إلى الحرية ، وهو يحمل في نفسه الدليل على أنه لا فائدة فيه بوصفه مادة مسرحية . وإن المسرح الحديث باستخدام الرجال والنساء وأجسادهم فيه كواد يصبح كل شيء يعرض به أمراً عرضياً غير ثابت .

وإن الأعمال التي يؤديها جسد الممثل وتعبيرات وجهه ونفثات صوته تخضع كلها للتأثرات والانفعالات التي تحيط به والتي تحركه دون أن تدركه ما فيه من توازن ، على أن الممثل يخضع للتأثرات والانفعالات التي تتوغل في أعضاء جسده وتحركه كآثر فيقع تحت رحمتها وتحرك كما لو كان فريسة للحلم من الأحلام المزعجة أو كإنسان ضال ويهيم على وجهه هنا وهناك . إذا لم يكن رأسه وذراعه وقدماه تحت سيطرته بأكملها ، فهي على الأقل ضعيفة لا تخضع لسيول العواطف والأهواء التي تستطيع التأثير فيه وجعله عرضة للخطأ في كل لحظة . لذلك كان من المبحث أن يحاول مراقبة نفسه وأعماله . أثناء التمثيل .

وإن توصيات (هاملت) الهادئة .. توصيات الحالم لا توصيات الرجل الذي يفكر .. ذهبت أدراج الرياح . فإن أعضاء جسده كانت ترفض النزول على ما يوحى به عقله أثناء اشتغال عاطفته ، في حين أن عقله كان يخلق تلك الحرارة التي تشعل هذه العاطفة باستمرار . فكان عقله في صراع واستطاع في لحظة ما تحريك عينيه وعضلات وجهه كما يشاء . وهكذا سيطر العقل مدى لحظات قليلة على وجهه ولكن سرعان ما خضع لجأه للعاطفة التي كان العقل قد ألهمها . وبسرعة البرق وقبل أن يجد الوقت الكافي للصياح والاحتجاج استولت العاطفة الجامحة على تعبيرات الممثل . فهذه العاطفة تتحرك وتتغير وتصل إلى وجهه وفمه فيكون الممثل إذ ذاك تحت رحمة التأثير والانفعال ويقول له إفعل بي ما تشاء ويحدث لصوته ما يحدث لحركاته .

إن التأثير والانفعال يقطعان صوت الممثل ويجعلان صوته يتأمر ضد عقله وهكذا يسيطر التأثير والانفعال على صوت الممثل وليس صحيحاً أن نقول أن التأثير هو شيء إلهي وهو ما يريد الممثل أن يدعيه أو يظهر به . ولكن هذا ليس من الصواب في شيء . على أنه إذا كان ذلك كذلك فإن كل تأثر مضطرب وكل إحساس عارض لا يمكن أن يكون لها أية قيمة . وذلك لأن عقل

المثل أقل قوة من تأثره . إذ أن التأثر يستطيع لإفساد العقل ويساعده على هدم ما يريد عمله . ولما كان العقل يصبح عبدا خاضعا للتأثر فإنه ينتج عن ذلك أنه يصبح عاجزا عن عمل ما يريد عمله بكامل حريته .

ومن كل ما تقدم فصل إلى هذه النقطة وهي : إن التأثر هو العامل الذي يبنى أولا ثم يهدم بعد ذلك .

إن الفن لا يقبل ماهو عرضي . ولذلك فإن ما يقدمه لنا الممثل ليس عملا فنيا ولكنه نتاج من اعترافات وتصريحات عرضية : وفي البدايه لم يستخدم جسم الإنسان بوصفه مادة من مواد الفن المسرحي ومنذ البداية أيضا لم تعتبر تأثرات الرجال والنساء عرضا يسبب الجماهير . وكان منظر فيل ونمر في السيرك يتفق مع أذواق الجماهير ويرضهم أكثر من التمثيل إذا كان الترض هو لإثارة مشاعر الجماهير . وذلك لأن منظر الصراع بين الفيل والنمر يقدم لنا ما نستطيع أن نجد من الإشارة في المسرح الحديث ويقدمه لنا في بساطة وسر .

وإن هذا العرض الأخير ليس أكبر وحشية بل هو أرق بكثير وأكثر إنسانية ، لأنه ليس هناك ما هو أكثر إزعاجا وقبحا من رؤية رجال ونساء يتكون أحرار آفوق خشبة المسرح ليبروا عما يرفض الفنانون التعبير عنه إلا بطريقة مستترة أو تنكرية وفي الشكل الذي تتخيله عقولهم . أما كيف حدث أن الرجال قد قبلوا الحلول محل الحيوانات للعرض أمام الجماهير فإن هذا ليس من الصعب فهمه .

إن الرجل المثقف ثقافة عالية يتقابل مع رجل كامل الصفات ويتبادلان هذا الحديث فيقول المثقف لصاحبه .

إن لك هيئة مدهشة وإن حركاتك غاية في الرشاقة كما إن صوتك أشبه شيء بتغريد الصافير ، وإن عينيك ساحرتان . ويددولي أن كل الناس يعجبون بك . ما فيك من صفات . وإنني أريد أن أكتب لك بعض الكلمات لتوجهها إلى الجماهير . ويجب عليك أن تحف أمام الجموع وتقرأ عليهم هذه الكلمات بالطريقة التي تعجبك ، وإنني متأكد أن إلقاءك سيكون إلقاء كاملا .

فيرد عليه الرجل كامل الصفات قائلا :

هل هذا صحيح ؟ . هل أدمشتك حقا بظهورى العظيم ؟ . إن هذه هى المرة الأولى التى أعتقد فيها ذلك . . وهل تعتمد أنى بظهورى أمام الجماهير يمكنك أن أوجد فيهم أثرا ؟ وانعكاسا يمكن أن يفيدهم ويملاهم بحاسة ؟

فقال الرجل المثقف . لا بظهورك فقط أمام الجماهير . ولكن إذا كان لديك ماتقوله لم فسوف تحدث فيهم أثرا عظيما .

فيجيبه الآخر : أعتقد اننى سأجد صمودية فى النطق بكلماتك وأنى أستطيع بالآخرى أن أظهر بالكاد أمامهم وأقول لهم شيئا شفويا من وحى الساعة . مثل كلمة السلام عليكم جميعا . وأنى أشعر أنى إن فعلت ذلك أكون بحق صورة من نفسى .

فيرد عليه المثقف قائلا : إنها لفكرة عظيمة أن تقول السلام عليكم جميعا . وإنى سأكتب عن هذا الموضوع مائة سطر أو مائتين وسوف تكون أنت أصح رجل لإقائتها . وإنك أنت الذى أوحيت إلى بذلك . ونحن إذا متفقان وسوف نفعل ذلك .

فرد عليه الآخر قائلا . لا بأس إذا رغبت فى ذلك .

هكذا بدأت قصة المؤلف والممثل .. إذ يبدو الشاب أمام الجمهور وينطق بهذه العبارات وهذه الكلمات التى هى قطعة فذة من قطع الفن والأدب . وبعد أن يصفق له الجمهور سرعان ما يصبح الشاب فى عالم النسيان ، كما تنسى أيضا طريقة إلقاءه . ولما كانت الفكرة جديدة فقد وجدها المؤلف مناسبة ومفيدة له . وبعد ذلك بقليل أخذ المؤلفون الآخرون فى الاستعانة برجال من ذوى المظاهر الخلابة واتخذوا منهم آلة لإذاعة فنونهم وأديهم . ولم يكن يهمهم جميعا أن تكون هذه الآلة مخلوقا بشريا : ولما كانوا لا يعرفون أصول العزف على هذه الآلة فقد كانوا يعزفون عليها بطريقة خشنة ويمجدون فيها قائدة لهم . ولكن طبيعة الانسان

سوف تتكافح دائماً في سبيل الحرية مابقي العالم ، وسوف تتمرّد وتنفّر من عبوديتها واضطّارها للتعبير عن آراء الغير .

إن هذه المسألة خطيرة حقاً ولا يجب إهمالها . والقول بأن الممثل ليس هو الوسيلة لنشر أفكار الغير ، وأنه يعطى الحياة لكلمات ميثه كتبها المؤلف لأنه حتى إذا كان هذا صحيحاً - وهذا لا يمكن أن يكون صحيحاً - وحتى إذا كان الممثل لا يمثل إلا الآراء التي يستطيع فهمها فإن طبيعته سوف تبقى دائماً في حالة عبودية ويصبح جسده عبداً لعقله . وهذا كما أظهرت مايفض جسم سليم أن يقوم به . لذلك كان جسم الإنسان - للأسباب التي أبديتها - بطبيعته عديم الجدوى بوصفه مادة فنية .

وإن أضع محل الاعتبار قيمة هذا الرأي . وفيما يتعلق بالرجال والنساء الذين لا يزالون في قيد الحياة والذين من الواجب أن يكونوا محل الحب والتقدير بسبب مهنتهم . فإنه من اللازم أن أقول شيئاً أكثر من ذلك حتى لا يشعروا بالامتهان الذي لم يكن في نيتي توجيه إليهم .

إن المسرح - كما قلت في موضع آخر - سوف يستمر في التقدم والنمو وسوف يستمر الممثلون في التطور والتقدم إلى الأمام ، ولكن أجد نفرة يستطيع الممثلون الهروب من خلالها من ذلك السجن الذي يسجنون فيه . وعليهم أن يجدوا لأنفسهم طريقة جديدة في الإلقاء تشتمل من باب أصلي على حركات رمزية .

إنهم يمثلون ويفسرون ، وغسدا سيكون من الواجب عليهم أن يمثلوا الشخصية التي يقومون بدورها وينوبوا عنها في التعبير . وبعد غد سيكون واجباً عليهم أن يتسكروا ويخفقوا . وهذه الطريقة يمكن أن يكون هناك أسلوب .

في الوقت الحاضر يقوم الممثل بدور شخصية ما . . ويصبح في المستمعين قائلاً : (انتبهوا . إنني أحاول الآن وأتظاهر بأن أكون هذه الشخصية أو تلك ، وأن أقوم بعمل هذا الشيء . أو ذلك) ثم يأخذ في تقليد الشخصية التي أعلن أنه سيتقوم بأداء دورها بكل ما يستطيع من دقة . . هل سيتقوم مثلاً بدور روميو ؟

إنه إذ ذاك يقول للجميع : إنه مغرم ويعبر عن ذلك الغرام بتقيل جوليت . وهذا أشبه مايكون بالرسم الذى يرسم على جدار صورة حيوان له آذان طويلة ويكتب فى أسفلها العبارة الآتية . - (هذه صورة حمار) وذلك لأن الآذان الطويلة تشرع بمافيه الكفاية بأن هذا الحيوان هو حمار . وكلنا نفهم ذلك ونعتقد أن أى صبي فى العاشرة من عمره يستطيع أن يقوم بمثل هذا العمل . وأن الفرق بين الصبي الذى فى العاشرة من عمره وبين الرسام هو أن الصبي هو الذى يرسمه بعض الخطوط والظلال يوجد ما يوحى بشكل الحمار . وأن الرسام الذى هو أكثر حذقا ومهارة من هذا الصبي يستطيع أن يكسب هذه الصورة روحا حتى يظن أننا تكاد ندب فيها الحياة .

إن الممثل ينظر إلى الحياة كأنه آلة من آلات التصوير ويحاول أن يأخذ منها صورة كالصورة الفوتوغرافية . ولا ينتظر ببالة قط أن فيه هو فن مائل للفن الموسيقى ، فهو يجتهد فى أن ينقل صورة الطبيعة ويندر أن يفكر فى أن يبتكر بمحاولة الطبيعة ، ولا يعلم قط بأى ابتكر . وكل ما يستطيع إتقانه عندما يريد إبراز مافى قبلة شاعرية أو مافى معركة من حماس أو مافى الموت من رهبة وسكون ، هو أن ينسخ صورة طبق الأصل كالصورة الفوتوغرافية من حقائق الحياة . فهو يقبل ويتعاطف ويستلقى على ظهره مقلداً الموقف .

الآن نعتقدون أن كل هذا حماقة وغباء ؟ أليس هذا الفن الذى لا يستطيع أن يبرز روح فكرة من الأفكار وجوهرها أمام الجماهير والذى كل ما يحسنه هو أن يقدم صورة مقلده لافن فيها . أليس هذا الفن هو فن مسكين ؟ .

إن الممثل الذى يقوم بمثل هذا العمل هو مقلد وليس فنانا ، وهو شبيه بذلك المهرج الذى يخرج الأصوات من بطنه . -

وهناك تعبير مسرحى يقول إن الممثل يدخل فى جلد دوره . وكان الأحرى أن يقال : إن الممثل يجب عليه أن يخرج من جلد الدور الذى يقوم بأدائه .

وأن الممثل المتحمس لمهنته يقول ألا يوجد لحم ودم فى الفن المسرحى .

والآن نجرى في عروقه الحياة ؟

هذا ياسيدى يتوقف على ما تطلقون عليه اسم الحياة في فنكم . أن الرسام يرى إلى شيء آخر يختلف عن الواقع عندما يتحدث عن الحياة في فنه . كما أن الفنانين الآخرين يقصدون أشياء أخرى روحية عندما يتحدثون عن الحياة في فنونهم . ولكن الممثل والمخرج الذى يخرج صوته من بطنه . والرجل الذى يحشو جلود الحيوانات بالطين ليجعل منها صورة مجسمة ، عندما يقولون . إنهم يثبون الحياة في علمهم إنما يقصدون أنهم يقلدون شيئاً في مظهره الخارجى . ولذلك أقول : إنه خير للممثل أن يخرج من جلد الدور الذى يقوم بأدائه .

وإذا ماقرأ مثل هذا الكلام فإنه لن يتمتع ببث اتجاهه إلى تقليد الأشياء كما هى أو أن يكون صورة مادية منها .

ولنفرض أن مثلاً ما سيكون معى بينا أتكم ، وأدور رساماً وموسيقاراً للاجتماع معنا في ندوة . ولننظر ما يقولون :

لقد تحدثت هذا الحديث لأنى أعتقد وأؤمن أن المسرح - الذى هو الآن في انحطاط - يستطيع في القريب العاجل أن يهض نهمته كبيرة وتحدث فيه ثورة وأنقلاب خطير . وأن يعمل بكل ما فيه من قوة وجهد ، ويعاون في هذا التجديد وفي قيام النهضة المنشودة .

لقد أساء الكثيرون فهم حقيقة أغراضى وآرائى حول المسرح وما يتعلق به . وقد اعتقدوا - نظراً لاتجاهائى المعروفة - أننى مسرف فى قدى وأنتى رجل مشاكس ومتشائم كثير الصخب . وأنتى أشبه شيء برجل تعب من حمل شيء فأراد تخفيفه .

ولندع الآن الممثل يتحدث مع الرسام والموسيقار . ولندع الممثل يدافع عن حالته وعن فنه كما يشاء وأن يسمع آراء زملائه الآخرين في مادة الفن . ولنجلس سوياً ليدلى كل منهم بحججه . أنا والممثل والرسام والموسيقار .

أما أنا بصفتي مثلاً لنفسي بممثل عن فنونهم فسوف أكتفى بالسماع .

وبينما نحن جلوس يجرى الحديث بأدى ذى بدء عن الطبيعة ، وكانت تحيط بنا تلال جميلة ملائى بالأشجار وبحيال شاهته مغطاة بالثلوج وتسمع من حولنا أصوات رقيقة عذبة لأعداد لما من أصوات الطبيعة . . إنها الحياة . فيقول الرسام . . ما أجل هذه المناظر . ما أجل معاني كل هذا وكان يمتنى أن ينقل على لوحه كل ما يراه حوله مادة وروحا . ومع ذلك فإنه كان يرى صعوبة ذلك .

أما الموسيقار فإنه كان يحملق بعينه نحو الأرض . وأما نظرة الممثل فكانت نظرة داخلية شخصية لنفسه ، ويستمتع بتخيل نفسه وهو يقوم بالتمثيل وسط هذه المناظر الخلابة . وسرعان ما يقيس المسافة التي بيننا وبين هذه المناظر التي تحيط بنا وينظر إليها دون أن يراها على حقيقتها لأنه لا يرى إلا نفسه وكيف يقوم بالتمثيل في مثل هذا الجو . ومن الطبيعي أن الممثل إذا كانت في مثل موقف هذا الممثل لبثت هادئة ساكنة وأدعة لأنها ليست إلا مخلوقاً صغيراً وذرة جميلة . جميلة في كل شيء في حركاتها وسكناتها وأنفاسها الرقيقة وتنهاتها الخافتة .

وبما أننا قد جلسنا هنا سوياً فليأخذ بعضنا في سؤال البعض ، ولنتحدث عن أشياء من أعمار الزير . ولكن لنعمل كل مافي وسعنا على أن يكون في حديثنا هذا فائدة عامة لنا . ولكي يتعلم الممثل والموسيقار شيئاً عن فن الرسم ، وأن يعرف الرسم والموسيقار شيئاً عن عمل الممثل . ولماذا يعتبر الممثل أن مهنته فن من الفنون .

ولكن بما أنهم لا يريدون إلا الحقيقة فليس لديهم ما يخافونه وسيبقون جميعاً رفقاء طيبين وأصدقاء أعزاء ، ولن يكونوا أناساً من ذوى الجلود الرقيقة . بل سيكونون على استعداد لأن يوجهوا الضربات ويتلقوها .

فيقول الرسام . . حدثوني بربكم . هل صحيح ما يقال من أن الممثل قبل أن يقوم بالتمثيل على الوجه الأكمل يجب عليه أن يكون قد شعر من قبل بإحساس الشخصية التي يقوم بأداء دورها ؟

فيحييه الممثل قائلاً : نعم ولا . وهذا يتوقف على الشيء الذي تريد أن تسألني عنه . يجب علينا أولاً أن نكون أكفاء للشعور بإحساس الشخصية وللتعلق بها وحتى لنقدما . وقبل أن نندمج بها ننظر إليها من مسافة ما وتأخذ كل ما نستطيع من النص ونستعيد في ذهننا كل التأثيرات التي يجب أن تقدم هذه الشخصية بها . وبعد أن نكون قد استعدنا ما في أذهاننا تأخذ في قلبها أمام المتفرجين .

ثم ينهض الممثل ويقف على قدميه بحركة تمثيلية رشيقة ويأخذ في السير جيئة وزهوياً ، وكان ينتظر أن يقول له صديقه إن هذا لا يدخل له بالتأثر بأنه كان في وسعه أن يسيطر على ملاح وجهه وعلى صوته وكل شيء فيه كما لو كان جسمه آلة من الآلات .

أما الموسيقار فتد أندس في الأريكة التي كان يجلس عليها . وعندئذ تسأل الرسام قائلاً :

هل كان هناك من الممثلين من عرف كيف يلرب جسمه كله من الرأس إلى القدمين بحيث ينسجم مع عمله الذهني دون أن يسمح للتأثرات العميقة بالظهور ؟ يتينا إنه لا بد أن يكون هناك على الأقل ممثل في كل عشرة ملايين قد فعل ذلك .

فأجابه الممثل قائلاً . - كلا - لم يكن هناك قط ممثل قد بلغ مثل هذه الدرجة من الكمال الآلى واستطاع أن يتخذ من جسده عبداً خاضعاً لذهنه كل الخضوع فان (ادموند كين) في إنجلترا و (سالفيني) في إيطاليا و (راشيل) و (الياورا دوزي) - ونحن نذكرهم جميعاً - وأكرر لك اتقول بأنه ليس هناك أجد من هؤلاء أو من غيرهم قد بلغ مثل هذا الكمال الذي تتصوره وتطلبه .

وهنا يسأل الرسام موجهاً سؤاله إلى الممثل .

هل توافقني على أنه من الممكن وجود توفر الكمال في الممثلين ؟ فيحييه الممثل قائلاً .

لا شك في ذلك . ولوان الكمال مستحيل وسيبقى مستحيلاً دائماً .

الرسام — . . اليس هذا مثل القول بأنه لم يكن هناك قط مثل كامل ؟ وأنه لم يكن هناك مثل قد أفسد دوره مرة أو مرتين أو عشر مرات أو مائة بتشيده في ليلة واحدة ؟ وأنه ليست هناك قطعة فنية يمكن أن يقال عنها بأنها كاملة ؟ .

وهنا بدلا من أن يجيب الممثل على الرسام سأله قائلا :

الممثل — . . اليس هناك لوحة ما أو رسم معارى أو قطعة موسيقية يمكن القول عنها بأنها قد بلغت حد الكمال ؟ ،

وهنا رد عليه كل من الرسام والموسيقيار .

لا شك في ذلك . أن القوانين التى تهيمن على فنوتنا من شأنها أن تجعل ذلك فى الامكان .

ويقول الرسام .. أن اللوحة مثلا قد تشتمل على أربعة خطوط أو على أربعة عشر خط مرسومة فى اتجاهات مختلفة . وقد تكون الصورة بسيطة ، ولكن من الممكن جعلها كاملة . وهذا معناه أنى أستطيع أن أختار أولا ما يصنع الخطوط والشوهد الذى سأرسم عليه الخطوط وأستطيع أن أدرس هذه الأشياء فى الوقت الذى يلزمنى . ويمكننى أن أغير فيها وأبدل . وقد أغيرها كما أريد فى الوقت الذى أراه وعندما أكون قد أعددت جميع لوازمى فليس هناك من يستطيع أن يغير أو يبدل فى عملى الا إرادتى وكما قلت سوف تكون إرادتى تحت رقابى التامة . فقد يكون الخط مستقيما أو غير مستقيم وقد يكون منحنيا إذا ما فضلت ذلك . وليس هناك شك فى أن الخط المنحنى لن تكون فيه زوايا .

فيرد الممثل قائلا :

ان هذا شيء غريب وأود لو كان من الممكن أن أدخله فى عملى . فيقول له الرسام . . نعم أنه شيء غريب حقا . ولهذا فأتى أن أبنى عليه الفرق بين تعبير واضح وتعبير عارض . لأن التعبير الواعى حقا هو العمل الفنى ، أما التعبير

العارض فاهو الا عمل من اعمال الحظ والمصادفة . وعندما يبلغ التعبير الواعى اعلى درجاته يصبح عملا من اعمال الجمال . ومع ذلك فأنى قد قلت دائما — ولوأنى ربما اكون قد خطأت — أن عملك كمثل ليس فيه ميزات فن من القانون . وهذا معناه كما قلت انت بنفسك . أن كل تعبير تبتدعه فى فنك يخضع لكل التغيرات التى يوحى بها تأثره . وأن كل ما تفكر فيه بمقلك تمنع الطبيعة جسمك من عمله . اذ أن جسمك وهو يستحوذ على احسن جانب من ذهنك قد طرح الذكاء جانبا فى احوال كثيرة فوق خشبة المسرح . وقد يقول بعض الممثلين . ماذا يفيدنا أن تكون عندنا افكار جميلة اذا كان جسدنا الذى هو خارج عن سيطرتنا يفسد هذه الافكار . اذا فاعلى كل منا الا ان يطرح فى البحر عقله ويترك لجسمه أمرا نقاذ الموقف .

وانه ليدولى ان وجهة نظر هؤلاء هى وجهة نظر حكيمة ، فهم لا يريدون ان يدركوا شيئين يصارع كل منهما الآخر . ولذلك يتخلصون من احدهما اذ أن كل ما يهمهم هو ارضاء المتفرجين الذين يتقاضون منهم اجورهم . ونحن عندما نصفق لهذا الممثل الذى يمثل مثل هذا الموقف فانتا لانصفق للممثل بصفته مثلا ، ولانكنا نصفق للممثل الذى سلكه وللعمل الذى قام به أو الطريقة التى أدى بها هذا العمل . وهذا لاشأن له بالفن .

وعندئذ قال الممثل ضاحكا . انك صديق عزيز حقا . اذ تقولون ان فى ليس فنا بالمعنى المقصود بالكلمة . ولكنى اعتقد اننى فهمت ما تريد ان تقول . انك تقصد اننى ممثل حتى قبل ان اظهر فوق خشبة المسرح وقبل ان ابدأ التمثيل .

فقال الرسام ... فعلا . انك ممثل . وانك ممثل بطريق المصادفة . لانك مثل فاشل ضعيف . ولأنك تبدو قبيحا فوق المسرح . ومع ذلك فلك اراؤك . ولك تعييلاتك وانك بالاحرى شئ استثنائى غير مألوف . ولقد سمعتك تقول انك تود تمثيل دور ريتشارد الثالث ، فاذا تريد ان تفعل ؟ وأى جو غريب تريد ان تبتكره وتخلط على هذه الشخصية . واذا استطعت ان نجعل من جسمك آلة أو قطعة من مادة كالصلصال ، وإذا

استطاع جسمك ان يطيعك في كل لحظة تقفها امام المتفرجين ، واذا استطعت ان تطرح جانبا كليات شكسبير ، عندئذ فقط تستطيع ان تخلق قطعة فنية بدخى الكلمة . ذلك لانك لم تفكر فقط ، ولكنك قمت بعمل كامل . وذلك الذى قمت بتنفيذه يجب ان يتكرر الى ما لا نهاية دون اى خلاف كبير بين كل مرة وأخرى

وهنا يتهدد الممثل ويقول . .

آه . . انك تضع امامى صورة فظيمة تريد بها ان تثبت لى انه ليس فى مقدورنا نحن الممثلين ان نكون من الفنانين وهكذا تنتزع منا حلما من احلامنا العذبة دون ان تعطينا مايحوسنا عن ذلك .

فيرد عليه الرسام قائلا .

لا . . ليس علينا نحن ان نعطيكم شيئا . ولكن يجب عليكم اتم ان تبشروا عما تأخذونه . وما لاشك فيه انه لابد ان تكون هناك قوانين تعتبر اساسا للفن المسرحي ، كما توجد اسس أخرى للفنون الاخرى الحقيقية ، فلماذا وجدتموها وسيطرت عليها فسوف تمسككم بكل ماتريدون .

الممثل — حقا أن البحث سيؤدى بالممثلين الى الوقوف امام جدار لا منفذ فيه . الرسام — احضروا منفذا في هذا الجدار .

الممثل — وكيف نستطيع ان نعرف الى اى طريق سيؤدى بنا هذا الحفر .

الرسام — انه سيؤدى بكم الى السموات والامام

الممثل — نعم . ولكن هذا كلام فى الهواء لاجدوى فيه :

الرسام — حسنا . ان هذا هو الاتجاه الذى يجب ان تتجه اليه أنت وزملائك اى ان تلمقوا فى الجو وان تمشوا فى الهواء وسوف تكون لذلك نتيجة ما عندما تبدأون فى ذلك .

ثم يستمر الرسام قائلا :

وسوف تصلون الى اسس النجاح وسوف يفتح امامكم مستقبل مشرق .

اننى اعطاكم حتما وقد كنت أود لو أن التصوير الفوتوغرافى قد اكتشف
قبل الرسم حتى كنا نحن الرسامين نستطيع التول بأن التصوير الفوتوغرافى
كان شيئا طيبا إلى حد ما وأتينا مهونا بالرسم إلى ما هو أفضل منه ، ونشعر
بالبهجة لذلك .

الممثل — هل نزنون أن فننا هو فى مستوى التصوير الفوتوغرافى ؟

الرسام — فى الحقيقة أنه ليس كذلك . انه أقل دقة من التصوير الفوتوغرافى
وأنه أقل منها من الناحية الفنية ، وفى الواقع أتى أنا و انت قد تكلمنا
كل هذا الوقت فى حين أن الموسيقى قد جلس صامتا غارفا فى أريكته .
وأن فنونا نحن الاثنان بالنسبة لفننه هو إنما هى ألعاب ومداعبات
وعبث .

عندئذ نتمنى الموسيقى وأبدى ملاحظة سخيفة . وهنا صاح الممثل قائلا
.. ولكننى لأرى أن ملاحظتك هى ملاحظة بديعة من جانب رجل يمثل
الفن الوحيد فى العالم .

وهنا ضحك الجميع وبقى الموسيقى مدهوشا ومتألما ..
وهنا يقول الرسام ..

الرسام — انه يقول ذلك لانه موسيقار . وهو لا يدري شيئا خارجا عن دائرة
الموسيقى . انه يعوزه الذكاء الا عند ما يتحدث عن النوتة الموسيقية
والنغمات وما يشابهها من الأشياء . ويكاد لا يعرف شيئا عن لغتنا ولا
يعرف الا القليل عن عالمنا . وكلما كبر الموسيقى فى فنه كلما زادت فيه
هذه الخصال . وانك ولا شك إذما تلاقيت بمؤلف موسيقى ذكى فان
هذا يعتبر فالأسيثا ، . اما ذلك الموسيقار المفكر فانه شيء آخر غير
ذلك الموسيقار .. ونحن لا نريد ان نذكر اسمه هنا لانه اصبح شعبيا
ومعروفا للجميع . واى . مثل عظيم كان يمكن ان يكون هذا الرجل وبأية
مقدرة عظيمة كان يقوم بالتثيل . ولتى أعرف انه قد اجتهد طوال ايام

حياته في أن يصير مثلا . واعتقد أنه كان يمكن أن يكون مثلا كوميديا
بارعا ولكنه على العكس من ذلك صار موسيقارا ، أو مؤلفا دراميا .
وعلى كل حال فإن كل هذا أصبح نجاحا كبيرا .. نجاحا لشخصيته .

وهنا يتساءل الموسيقار قائلا . ألم يكن هناك نجاح في الفن .

الرسام — عن أي فن تريد أن تتكلم ؟

فيرد الموسيقار في هدوء وغياء ..

الموسيقار — اتحدث عن كل الفنون مجتمعة سويا .

فيرد عليه الرسام قائلا .

وكيف يمكن أن تجتمع الفنون سويا ويتولد منها فن واحد ؟ انه يمكن أن
يتولد من ذلك مشكلة واحدة .

إن الأشياء التي تجتمع مع بعضها ببطء نتيجة لقانون الطبيعة في مذبذورها إن
تحصل في مدى قرون وقرون طويلة على بعض الحقوق وتطلب من الطبيعة أن
تعطيا اسما جديدا لانتاجها . هذه الطريقة وحدها يمكن خلق فن جديد . اني
لا اعتقد أن أمتنا الطبيعية توافق على هذه العملية الجبرية . وإذا وافقت عليها فإن
الفن لا يرضى بها . انكم لا تستطيعون أن تخطوا الأشياء ثم تقولون انكم خلقتهم
فنا جديدا . وإذا استطعتم ان تجدوا في الطبيعة مادة جديدة لم يستطع
الانسان استعمالها للتعبير عن افكاره عندئذ تستطيعون القول بانكم تسيرون
على الطريق السوي لإيجاد فن جديد لانكم قد وجدتم ما تستطيعون به خلقه .
وهذا الشيء الوحيد هو الذي بقي امامكم لكي تعملوه . أن المسرح كما اراه انا
يجب عليه أن يجد هذه المادة .

وهنا ينتهي حديثهم .

اني من جانبي انا أوافق على آخر رأي ابداه الرسام ولا ارى أن الممثل

يشابه المصور الفوتوغرافى ، واتمنى دائماً انتاج شيء يتعارض مع الحياة كما نراها كل التعارض . لأن الحياة تتكون من لحم وعظم وهى مرغوبة مناجياً ومبهجة لنا ولا يجب النشئ فيها وكشفها امام العالم . واعتقد أن أمنيتى هى أن أعرف بعض الشيء عن تلك الفكرة التى نسميها الموت وأذكر ما فى عالم الخيال من جمال . يقولون ان الأشياء الميتة باردة . وأنا لا ادرى . انها كثير ما تكون اكثر حرارة وحيوية من بعض الأشياء التى تقول عنها انها خية . ان الظلال والارواح تبدو لى انها أجمل وأكثر حيوية من بعض الرجال والنساء الممثلين بالصغار والتفاهات ، والذين هم خلائق متجردة عن الانسانية وغاية فى الجود والبرود .

ولكن لماذا عندما ننظر طويلاً إلى الحياة لا نجد فيها الجمال والطرافة . ولكننا نجد فيها التعب والملل والسخافة وكل ما يتعارض مع الحيوية والحرارة . ولا يمكن أن نستخرج من هذه الأشياء أى الهام لأنها يتقصها شمس الحياة . ولكننا نستطيع ان نجد الالهام فى تلك الحياة الغريبة المبهجة والكاملة التى يطلق عليها اسم الموت . حياة الظلال والاطياف والاشكال المجهولة ، تلك الحياة التى ليس فيها ما يسمى باسم الظلة والضباب . ولكن فيها الوانا زاهية واضواء حية وأشكالاً واضحة . طامرة بصور لطيفة لها حركات متناسقة منسجمة كما تتخيل . من كل هذه الأشياء يمكن أن يصدر الالهام واسع النطاق . ومن فكرة الموت هذه التى تبده شبيهة بالرييح ملأى بالزهور حتى أنى ليخيل لى أن اندفع نحوها لى أملاً ذراعى بالورود . هذا هو الذى أحلم به . ولكن مسرح العالم هذا لأقوم انا بتشغيله ولا مائة من الرسامين أو الممثلين . . ولكن يمثله شيء آخر يختلف كل الاختلاف . ومع هذا فإن هدف المسرح هو عرض ما فيه من فن . ويجب على المسرح أن يبدأ بأن يبعد عن نفسه فكرة تمثيل الطبيعة . لأنه مادام ذلك يتم على المسرح فإن المسرح لا يمكن أن يكون حراً . ويجب على الممثلين أن يتدربوا ويتعلموا حسب قواعد مبدأ جديد . ويجب أن يناورا بجانبهم عن شهوة وضع ما فى الحياة فى اعمالهم ، لانهم فى اغلب الاحوال يمثلون على خشبة المسرح حركات مبالغاً فيها وزائفة عن الحد المعقول . ويندوفون فى ملامح متكلفة سريعة ، وينطقون بعبارات اشبه بالعواء بين مناظر تبهر الانظار وهم يعتقدون أن هذه هى الطريقة لاطهار الحيوية . ولذلك كانت فرص النجاح ضئيلة امامهم ، الا فى

بعض الاحوال وبالنسبة لبعض الممثلين . وفي هذه الحالة الاخيرة نتيج ونبدى سرورنا ونعبر عن إعجابنا برفع قبعاتنا ، لاننا في هذه اللحظة لاقوم بابداء أرائنا ولكننا نتأخر بازاءه لحسب . وأن شخصية الممثل الكبير تنتصر دائما علينا وعلى الفن . على ان امثال هذا الممثل الكبير من النادر وجودهم وقليلو العدد . وإذا اردنا أن نرى مثالا يثبت وجوده في المسرح وينتصر انتصارا كاملا بوصفه ممثلا ، يجب علينا في الوقت ذاته الاتكون قليل الاكثرات بالنسبة للمسرحية أو الممثلين وبالنسبة للجمال والفن .

ولأن من لايفكرون على طريقتي في هذا الموضوع هم من المعجبين بشخصية الممثل ومن يكتون له الاحترام والاعزاز . وهؤلاء لايتقبلون ما أقوله من أن المسرح يجب تطهيره من كل الممثلات والممثلين قبل أن يستطيع النهوض .

ولكن كيف يمكنهم أن يوافقوا على ما أقول . فان هذا لابد أن يبعد عن المسرح احباءهم من الممثلين والممثلات الذين هم موضع إعجابهم . ومع هذا فاني أقول لهم أنه ليس هناك أى خطر يهدد الممثلين الذين هم محل إعجابهم . لأنه إذا فرضنا وكان هناك قانون يمنع الرجال والنساء من الظهور على خشبة المسرح فان هذا القانون لن يكون من شأنه أن يمنع أحباءهم من الممثلين والممثلات الذين يصفق لهم الجمهور ويضع فوق رؤوسهم أكاليل النار .

وإذا فرضنا أن بعض هؤلاء الممثلين قد عاش في عصر كان التمثيل فيه مجهولا . هل كان هناك من يستطيع أن يمنع حب الناس له ؟ كلا فإن هذا شيء غير ممكن بتاتا .

إن الأشخاص الممتازين سوف يتذكرون الطرق والوسائل التي يعبرون بها . وإن الإلقاء ما هو إلا إحدى الوسائل التي في متناول الشخصية الكبيرة ، لأن هؤلاء الرجال والنساء لابد وأن يكونوا مشهورين في أى عصر وفي أى مهنة . ولكن إذا كان هناك من يمارض فيما أقوله من ضرورة تطهير المسرح من كل الممثلين والممثلات للنهوض بالفن . فان هناك كثيرين يقبلون ما أقول ويسلمون بصحة آرائى .

إن (فلوير) يقول أن الفنان يجب أن يكون في فنه كافة في خلقه ،
لا يمكن أن يراه أحد ومع ذلك فانه قوى وقادر على كل شيء . ويجب أن يشعر
الناس بوجوده في كل مكان دون أن يروه في أى مكان . ويجب أن يسمو الفن
فوق التأثيرات الشخصية والحركات العصبية . فقد حان الوقت الذى يجب أن نجد فيه
الفنان بالكمال العلى والبدنى بواسطة طريقة مدروسة . وإن قد حاولت دائماً
أن أعمل كل ما في وسعى لكي لا أتقص من قيمة الفن لإرضاء أى شيء آخر .
ويشير فلوير هنا من باب أصل إلى الأدب . ولكنه إذا كان يشعر بذلك
نحو المؤلف الذى لا يظهر قط إلا بواسطة مؤلفاته ؛ فقد كان الأخرى به أن يكون
عالمًا للتمثيل المادى من جانب الممثل سواء أ كان ممثلاً كبيراً أم لا .

ويقول (كارل لامب) Carl Lamb « أن مشاهدة تمثيل مسرحية (ليار)
Lear ورؤية شيخ منهار يروح ويحيى متكسماً على عصاه عندما تطرده بناته من
البيت في ليلة معطرة عاصفة هو شيء يمت على الشفقة ولا شيء غير ذلك . وقد
يشعر الإنسان بالرغبة في إيوانه . وهذا هو ما كنت أسمعه في كل مرة أحضر
فيها تمثيلية (ليار) » .

إن الجهاز الضعيف الذى يقلدون به أصوات العاصفة التى يريد أن يقيها
هذا الشيخ المنهار ، ذلك أن الجهاز لا يمثل ما في عناصر الطبيعة من هول
ورعب ، ومن الممكن استعمال هذا الجهاز في تمثيل قصة (الشيطان) التى
وضعها (مilton) أو الصور الغظبية التى ابتكرها (ميكيل انجلو)
Michel Angelo . ولكن ليس من الممكن تمثيل مسرحية (ليار) على
المسرح بالاستعانة بمثل هذا الجهاز .

ويقول (وليام هازلتي) William Hazlitt أنه من المستحيل تمثيل
رواية هاملت . كما أن (دانتى) Dante في كتابه (الحياة الجديدة) يقول لنا
أن « الحب ، جاءه في الحلم في صورة شابة تشبه (بياتريش) وطلب منه أن
يؤلف بعض الأشعار في الإشادة بجمال بياتريش على أن يضع هذه الأشعار
على لسان شخص ثالث . لأن ذلك يكون من الأليق . ويقول دانتى أنه حدث
أن شعرت برغبة شديدة في أن أكتب شيئاً بالشعر ، وعندما بدأت في التفكير
في الطريقة التى أكتب بها بدا لي أنه ليس من اللائق أن أوجه إلى بياتريش

حديثى بطريق مباشر ووجهت حديثى إلى نساء أخريات .
ونحن نرى أن هؤلاء الرجال يرون أنه من غير اللائق أن يدخل الشخص
الحى فى الصورة ويعرض نفسه فيها لأنهم يرون أن هذا أمر غير مناسب
وغير لائق .

ولدينا هنا شهود يخالفون طريقة المسرح الحديث بأكملها ويصورون
هذا الرأى .

ان الفن الذى يستعمل الوسائل العنيفة المؤثرة لدرجة أنها تلهى المتفرج عن
تقدير قيمة الفن وتجعله لا ينظر إلا إلى تأثير الممثل إنما هو فن ردىء فاشل .
وما هى ذى عبادة أدلت بها إحدى الممثلات .

لقد قالت (اليانورا دوزى) Eleanora Duse : أننا إذا أردنا انقاذ المسرح
فلا علينا إلا هدمه . ويجب أن يموت الممثلين والممثلات بالطاعون . انهم
يفسدون الجو ويحملون الفن شيئا مستحيلا .

ولا يسمن إلا أن نصدق ما تقوله هذه الممثلة . وهى تريد أن تقول ما قاله
كل من فلوبير وداتى ، ولو أن كلماتها وتصويراتها تخالف أقوالهما وتصويراتهما . وإذا
لم تكن فى هذه الأمثلة الكفاية فإن هناك شهادات أخرى تؤيد آرائى وتدعمها .

هناك أناس لا يذهبون قط إلى المسرح . وإذا كان هناك مليون من الانفس
فإن ألفا منهم فقط هم الذين يترددون على المسرح . ثم يؤيد رأينا هذا أيضا
مظم متعبدى الحفلات فى المسرح إذ يرى متعبد الحفلات الحديث أن المسرح
يجب أن يزخرف زخرفة كاملة . ويقول أنه لا يجب الضن بأى مجهود أو مال حتى
نستطيع أن نجعل المتفرج يشهد أنه أمام الحقيقة لا أمام التمثيل . ثم لا ينقطع أبدا
عن التحدث عن أهمية هذه الزخارف ويصر على أرائه هذه لعدة أسباب . ليس
أقلها أهمية ما يأتى :

إنه يشعر بخطر عظيم على المسرحية البسيطة الجيدة . ويرى أن هناك عددا
كبيرا من الناس يخالف هذه الزخارف الغير المتقنة الزائدة عن الحد . ولذلك
قامت حركة فى أوروبا ضد هذه الزخارف وقيل أن الأعمال العظيمة والمسرحيات

الكبيرة تريح عند تمثيلها بمناظر أقل بساطة وتكلفا . وقد نبئت هذه الحركة من مدينة (كارا كوفيا) وانتقلت إلى موسكو ومن باريس إلى روما ومن لندن إلى برلين وفيينا . وأن متهمى الحفلات يرون هذا الخطر أمام عيونهم ، ويرون أنه إذا أدرك الناس هذه الحقيقة ، وإذا ما وجد المتفرجون لذة في مسرحية لا مناظر فيها فإنهم سوف يسيرون قدما إلى الأمام وبطلون مسرحيات بدون ممثلين ، وينتهى بهم الأمر بالسير إلى الأمام أكثر من ذلك حتى يقوموا هم بإصلاح الفن بدلا من متهمى الحفلات .
ويحكى عن نابليون بونابارت أنه قال .

إن في الحياة كثيرا من الأشياء الغير اللامعة ويجب حذفها من الفن . وإن هناك كثيرا من الشك والتردد . ويجب أن يخفى كل ذلك من تمثيل البطل الذى يجب أن ننظر اليه كمثال لا يمكن أن يرى الانسان فيه أى اثر للضعف والردة واعتزاز الاعصاب ،

وليس نابليون وحده الذى قال ذلك . ولكن (بن جونسون) و (ليسنج) و (ادموند شيرد) و (هانس كريستيان اندرسون) و (لامب) و (جويته) و (جورج ساند) و (انا تول فرانس) و (روسكين) وكل رجال اوروبا وناؤها الاذكياء قد احتجوا على نقل الاشياء في شكلها الطبيعى وكانوا جميعهم ضد الاشياء المنقولة بما يشبه التصوير الفوتوغرافى .

لقد احتجوا على كل ذلك وعارضهم متعهدوا الحفلات وهكذا ظهرت لنا الحقائق واضحة جلية . وهذه نتيجة مقولة . لاننا إذا وضعنا حدا لهذه الواقعية وطرحنا جانبا واقعية التمثيل والمرض سيئى بنا الامر إلى أن نضع حدا للممثلين الذين يمثلون بهذه الطريقة . ولسوف يخفى هذا في الوقت اللازم . ويسرى أن أرى متهمى الحفلات يشاطروننى آرائى أخيرا .

وأنكم إذا وضعتم حدا هؤلاء الممثلين ستضعون أيضا حدا لتلك الوسائل التى يستعملونها واتى تسبب فناء التمثيل .

يجب أن يخفى الممثل وينهب إلى حال سبيله ويجب أن تحمل مكانه صورة

لاحياة فيها . وهى صورة (الماريونيت المثالية) إذا شئنا أن نطلق عليها هذا الاسم مادمتما لم نجد اسما خيرا منه .

لقد كتب الكثيرون حول المهرج أو الماريونيت ، ووضعت مؤلفات جيدة ، عنه أوحث بكثير من القطع الفنية الرائعة . والان قد سقطت الماريونيت من شائع مجدها واخذ الناس يعتبرونها عروسة من العرائس الممتازة . الأمر الذى لاصحة فيه . اذ أن الماريونيت سلبية الصور الحجرية المتخلفة عن الازمنة القديمة . وهى اليوم صورة منوثة لآله . وتعتبر الصديق الخيم للأطفال وقد عرفت كيف تستهويهم وتجعلهم من عناقها وانصارها .

عندما يقوم أى انسان يرسم عروسة على ورقة فانها يرسم شيئا مضحكا جافا دون أن تكون لديه اية فكرة عما نسميه اليوم بالماريونيت . فهو يرى في شكل الرجه وجودا لجسم شيئا من السخافة والتشويه . ومع هذا فان عرائس الماريونيت الحديث شاذة في شكلها . ورغما عما تلاقيه عرائس الماريونيت من تصفيق وإعجاب فان اجسامها لا تتأثر وقلوبها لا تنفخ ومها القيت عليها الزهر وأزداد الصباح والتهايل لها فان وجه الممثلة الاولى من عرائس الماريونيت لا يتأثر ..

ويبدى ان الماريونيت هي صدى فن من الفنون الجميلة المتخلفة عن حضارة قديمة . ولكن لما كانت كسكل الفنون الأخرى فانها اندثرت عندما وقعت في ايدى السوق والجهلاء واصبحت شيئا مميبا . وكل صورة منها ليست الا انموذجا للهرجين الجملة . فهم يمثلون الكوميديين في المسرح الحى ولا يعملون شيئا الا بقصد إثارة الضحك . وقد فتدت اجسادهم ما فيها من لطف ورشاقة كما فتدت عيونها ذلك الخث والمكر الذى كان يبدو فيها حتى يجعلها كأنها مبصرة . وقد اصبحت هذه العيون الآن جاحظة . وهم لا يدركون ان فهم يجب ان يكون له نفس الاثر والطابع الذى نراه في بعض الاحيان في عمل الفنانين الآخرين . وأن أسمى الفنون هو الفن الذى لا يبدو فيه التصنع .

وانى اذكر - اذ لم اكن غطتا - ان ذلك السائح اليونانى القديم الذى وصف منذ ثمانمائة عام قبل المسيح زيارته لمعبد ومسرح طيبة ، قال لنا انه

وقع في أسر جمالها بسبب ما فيها من فن نبيل وهال ما يقوله .

عندما دخلت في بهو صالة العرض رأيت من يسعد الملكة السمراء الجميلة جالسة على عرشها ، فارتميت على ممتدى واخذت أراقب حركاتها الرمزية . وكان في حركاتها انسجام بديع ينتقل من عضو إلى عضو ويمتد إلى الهدوء الذي كان يظهر عليها قد افهمتنا ما يمكنه قلبها من شعور وما تضرعه من افكار . وكان في جمالها هذا وجوبها ما يدبر عما تضرع به من ألم ، وكان هذا يجعلنا نشعر بأن ألم لا يمكن أن يحصلها تفكرو أو تآثر .

لم يترأى أى عضو من أعضائها ، وكان يسدو على ملامح وجهها ما يوحي بأنها قد غلبت على أمرها . وكانت تعبر يديها عن عواطفها والمها . وكانت تشير يديها بطريقة مذهبة وبهدوء . وكانت يداها وذراعاها تبدو أن كأنها نافورة دقيقة من نافورات الماء الساخن وقد كان من الممكن أن يبدو هذا كأنه الهام فى . إذا لم تكن بقدرنا نفس هذه الروح في بعض التماذج الفنية المصرية الأخرى .

وإن هذا الفن أى فن الاخفاء والكشف كما يسمونه ، له قوة روحية في البلاد يشكون منها الجانب الأكبر من عقيدتهم . ويمكننا أن نعرف من ذلك شيئا عن قيمة الشجاعة وجمالها لأنه من الممكن مشاهدة حفلة دون أن يكون لدى الانسان احساس بحاجة الى تجديد جسماني وروحي .

حدث هذا قبل ثمانمائة عام من مولد المسيح . ومن كان يدري اذا كانت الماريونيت ستصبح في يوم من الايام اصدق الوسائل للتعبير عن آراء الفنان .. اليس لنا أن نتطلع بأمل الى ذلك اليوم الذى نرى فيه هذه الصور أو المخلوقات الرمزية يقوم بصنمها أمير الفنانين بذلك الكفاءة التي تحدث عنها ذلك الكاتب القديم ؟

وهل لن نغم تحت نفوذ تلك الاعترافات بالضعف التي يديها الممثلون . كل مساء في المسارح ، ذلك الضعف الذي تنتقل عذراء الى المتفرجين ؟

لهذا يجب علينا أن نعيد صناعة هذه العرائس . ولا تقتنع بالوجود منها بل يجب أن نخلق (الماريونيت المثالية) . وهذه الماريونيت المثالية لن تمثل الحياة والواقع فقط ، ولكنها ستسير إلى ما هو أبعد من الحياة .

لقد تحدثت عدة مرات في هذا الكتاب عن الموت بما أثار منحنى هؤلاء الواقعيين الذين لم ينقطعوا عن الإشارة إلى الحياة مفضلين الكلام عنها عن الكلام من الموت وما بعد الموت . وإذا كان الرسامان الشهيران (روبنس) و (رافاييلو) لم يصورا إلا تعبيرات عاطفية زائدة ، فقد كان هناك كثير من الفنانين قبلهما وبعدهما امتازوا بالاعتدال في الفن الذي كان طابعهم الخاص وكانت طرقهم تدل على تمجيدهم للرجولة . أما الفنانون الآخرون المتحمسون الذين لا يميل إليهم أنصار الفن الحديث فلم تكن لديهم طريقة تمجيد الرجولة .

أما الحكماء والأساقفة المعتدلون الذين يستمدون القوة من القوانين التي أقسموا جحد إيمانهم على الإخلاص لها وكذلك صانعوا الآلهة الصغيرة والكبيرة الشرقية والغربية . وحراس المعابد الكبيرة - كل هؤلاء حاولوا إقامة تماثيل من الصخر أو كتابة قصيدة من الصخر تمثل السلام والبهجة لكي تموض عنهم ما يلافتهم على الأرض من متاعب واضطراب وتخفف عنهم مصاعب الحياة .

ويمكننا أن نتخيل في أمريكا أخوة هذه الأسرة من الأساقفة الذين يمشون في مدنهم القديمة الفخمة . تلك المدن العظيمة الهائلة التي اعتقد أنها مصنوعة من خيام كبيرة من الحرير مقامة فوق أعمدة من الذهب يجلس تحتها البهائم . وهذه الخيام هي مساكن تحتوي على كل ما يمكن أن يطلبه أعظم الرجال . . وهذه المدن المتحركة التي كانوا يتقلونها عند أسفارهم من الجبال إلى السهول وفوق الأنهار وفي أعماق الوديان ، كانت تشبه جيشاً من جيوش السلام في زحمة القدس .

وفي كل مدينة من هذه المدن لا يوجد رجل أو رجلان يطلق عليهما اسم الفنانين فحسب ، ولكن يوجد رجال كثيرين يختارهم الأهل لمقدرتهم العظيمة على الإدراك . وهؤلاء هم الفنانون الحقيقيون وهذا معناه أن الفنان هو الرجل

الذى يدرك أكثر من غيره . ويلاحظ أكثر مما يرى . ومن بين هؤلاء الفنانين كان هناك فنان الحفلات ، ومبدع المناظر ، والوزير الذى من واجبه الاحتفال بالروح التى تقود كل هؤلاء الفنانين والتى هى روح الحركة .

وكذلك كان الحال فى آسيا ، فان اساتذة المعابد المجهولين واساتذة كل ماتحتويه هذه المعابد قد طبعوا كل فكرة بذلك الطابع الذى يذكر بالموت .

أما فى أفريقيا فقد بقيت هذه الروح أساساً لحضارة كاملة . ففيها أيضا عاش اساتذة كبار لم تكن لديهم فكرة ثابتة لإظهار شخصيتهم ولكنهم أناس بسطاء امتازوا بالصبر والحكمة والمهارة .

ولأننا إذا ما نظرنا إلى الفن الفرعونى لوجدنا ما يدل على صرامة القانون وعلى أنه لم يكن مسموح للفنان بأن يظهر أحاسيسه الخاصة .

أنظر إلى أى تمثال نحتت المصريون القدماء ، ودقق النظر فى داخل عينيه ، وسوف يتجلى لك أنك تصل إلى نهاية العالم . وسوف ترى أن حالته وشكله يشبه الموت . وإنك تجد فى هذا التمثال حنانا وجمالا ، ولكنك لا تجد فيه ما يدل على تظاهر الفنان الذى صنعه أو ما يدل على تعاطفه . وستجد أن يد الفنان لم تعد قيد أئمة حدود القانون الفنى الذى كان سائدا إذ ذاك والذى كان يخضع له الفنان وهذا شيء عجيب معناه أن المصريين القدماء كانوا فنانين افتذاذا عابرة .

ولقد انتقلت هذه الروح إلى أوروبا وتخطت بلاد اليونان وامكن اخراجها بصورة من إيطاليا ، ولكنها هربت بعد أن تركت نهرا من الدموع أمامنا وقد هدمنا جزءا من هذه الروح واكنا جزءا آخر كما نأكل الطعام وركعنا أمام هؤلاء الاساتذة واستعملنا طرقهم وادخلناها فى الشعر والموسيقى والرسم والنحت والعمارة كما هى دون تغيير أو تعديل . وعندما أبعد الجبل الروح الطيبة الشفافة التى كانت تسيطر على عقل الفنان ويده وحلت محلها روح مظلمة أخذ كل انسان يصبح قاتلا .. هذه هى النهضة . بينما كان الرسامون والموسيقيون والمثالون يتنافسون بعضهم بعضا كل فى مهنته . وهكذا ظهرت لوحات لوجوه جامدة ذات عيون

غايزة وأنواء معوجه وأصابع في أشكال غريبة إلى غير ذلك . وكلها ملونة أسوأ
تلون . وكلها خطوط مضطربة كأنها أشياح الجائنين الثائرين . وكل هذا بعيد
كل البعد عن هدف الفن وإغراضه لأن الفنان يجب أن يكون مرشداً ومعلماً
وليس عليه أن يكون متفاداً لأي شيء .

إن الحديث عن الماريونيت مع كثير من الرجال والنساء يجعلهم يضحكون
ويسخرون . فأنهم سرعان ما يفكرون في تلك الخيوط وفي تلك الحركات المتقطعة
ويقولون هذه عرائس مضحكة . ولكن دعوني أقل لهم شيئاً عن هذه العرائس .
دعوني أقل لهم أنهم سلافة أسرة عريقة نبيلة من الصور كانت قد صنعت في الأصل
في صور الآلهة . ولم تكن وقتئذ في حاجة إلى خيوط معدنية تحركها أو تسندها
ولم تكن تتكلم من خلال أفئ انسان مخنث . لا يراه أحد .

هل تظنون يا سيداتي وسادتي أن الماريونيت كانت دائماً بهذا الحجم الصغير ؟
كلا يا سادتي . لقد كان للباريونيت صورة وشكل أكل من شكلها الحالي .

هل تعتقدون أن هذه العرائس كانت تتحرك في منظر صغير مساحته لا تتجاوز
السة أقدام ؟ وهل تعتقدون أنها كانت تسكن في بيت صغير ذي أبواب ونوافذ
صغيرة كي يوت عرائس الأطفال ؟ .

يجب أن تبهذوا عن أذهانكم كل هذه الأفكار ودعوني أحدثكم عن
مساكنها .. لقد كانت مملكتها الأولى في آسيا على شواطئ نهر الكنج حيث
شيدت دارها الأولى وهي قصر فسيح له أعمدة تجرى المياه بينها وتحيط بالقصر
حديقة غناء ملوذة بالزهور وتزينها النافورات . حدائق لاتصل إليها أي ضروء
ويمكاد لا يتحرك فيها شيء . ولكن في غرفات هذا القصر الرطبة كانت تتحرك دون
هوادة عقول الخدم ، وكانت تلك العقول تعمل بعض الأشياء لتجديد تلك الروح
التي امدتها بالحياة . ثم كانت بعد ذلك تمام الحفلة التي كانت تشترك فيها العرائس
وأثناء هذه الحفلة كانت تبدو أمام عيون العابدين السمر رموز كل الأشياء
الموجودة فوق الأرض . مثل رمز الشجرة الخضراء ورمز التلال ورمز المعادن
والثينة التي تحتوها بطون الجبال ورموز السحب والريح وكل شيء يتحرك .

وورمز الفكر ورمز الحيوان ورمز بوذا إلى غير ذلك . ثم تصل العروسة التي هي للماريونيت التي تضحكون منها الآن جميعاً . إنكم تضحكون لأنه لم يبق منها إلا ضمتها : إنها تأخذ النصف ضحككم . ولكنكم ما كان لكم أن تضحكوا منها لو أنكم قد رأيتموها أيام مجيئها وعرضا في العصر الذي دغيت فيه التمثيل في الإنسان في الحفلة الكبرى .

وأنا إذا ما ضحكنا وسخطنا على ذكرى الماريونيت يجب أن نضحك من التقاليد والعقائد التي حملناها .

وبعد قرون قليلة سوف إنجد قصرها قد تهدم وقد تحول ، لامن معبد إلى مسرح ولكن إلى شيء بين المسرح والمعبد فقد فيه كل عظمتها وضحتها ونصحتها الأطباء بمعالجة نفسها فتجيبهم الماريونيت بقولها . ولكن من أي شيء أخاف ، فيردون عليها بقولهم ، يجب أن نخاف غرور الناس . فنسخر ونقول . ولكن هذا هو ما فكرت فيه ، ويجب ان اخشى ذلك . ثم توجه عينها إلى السماء وتطلب رأى الأطباء في ذلك ..

ودعوني أقل لكم من الذي جاء لازعاج هذا الجو الهادي الذي كان يحيط بها ..

يمكن أن الماريونيت ذهبت للسكنى على شواطئ الشرق الأقصى وانت امرأتان لرؤيتها ، فاحست بالفرور واعتقدت بانها مرغوب فيها . وازادت أن تكون رمز قدسية الانسان . وما أن فكرت في ذلك حتى قامت بتنفيذ رغبتها . وازدنت احسن ملابسها ونجحت في أن تدخل العجب في نفوس المتفرجين .. هذه هي القصة . واول ذكرى من الذكريات الخاصة بالمثل في الشرق حسب ما جاء في الاساطير .

ويقال أن الاحشاب التي لا فائدة منها تنمو بسرعة . وهكذا الحال بالنسبة للمسرح الحديث الذي ثبت في اسرع وقت . فان صور عرائس الماريونيت اصبح لها قليل من المعجبين وأصبح التمثيل آلياً وشيئاً مستخدماً .

وباختفاء عرائس الماريونيت وظهور النساء على خشبة المسرح جاءت تلك
الروح الشريرة التي هي الفوضى .

هل ترى ياسيدى ما الذى جعلنى أحب ما يسمونه اليوم عروس الماريونيت
وأكره ما يسمى بالحياة فى الفن ؟

انى أطلب بالخاح وباستمرار بعودة عرائس الماريونيت المثالية الى المسرح
وعندما تعود ، وبمجرد ان تراها الجماهير فسوف تحبها وتقبل على مشاهدتها .

فن الممثل
السينمائي

الجزء الثاني

فسيفولد. ا. بودوفكين

Vsevolod I. Pudovkin

ولد بودوفكين ببلدة (بنسا) Penes القرية من مدينة ساراتوف Saratof في عام ١٨٩٣ وهو مهندس كيميائي . وكما يحكى هو عن نفسه قد اهتم بالسينما ودرسها بعد تجارب (كوليشوف) Kulenciof . وقد املته أعماله الأولى لأن يكون مساعدا ومثلا في الفيلم الذي أخرجه بارسيتياني Parostiani واسمه (أيام كفاح عام ١٩٢٠) وقد قام بعد ذلك بالتمثيل في فيلم (الجثث الحية) من إخراج (أوسيب) Oseip المأخوذ من قصة لتولستوى Tolstoi الذي كانت بطلته الممثلة (ماريا جاكوڤيني) إنتاج شركة بروميتيوس Prometios عام ١٩٢٩ وفي فيلم (المصفور المرح) عام ١٩٢٣ ولقد تعاون مع كوليشوف في فيلم (مغامرات السيد بوست) إنتاج ميغراب بوم Me-grabpom عام ١٩٢٣ كما قام بالتمثيل في دور صغير من قصة له اسمها (الأم) .

ويعتبر بودوفكين مع كل من (إرنستين) Eisenstein و (دوفشكو) Dovzhenko و (شياوريلي) Ciaur-ili من أكبر المخرجين السوفييتيين وشخصية من أكبر الشخصيات الفنية في عالم السينما . وقد اتضح من تمثيله في قصة الجثث الحية أنه يمثل عصي قدير . وأن السطور التالية مأخوذة من كتاب (الأفلام والأفلام الناطقة) Film-o-Fonofilm الذي ترجمه وقدم له أومبرتو پارمارو بمجموعة الأفلام الناطقة التي نشرتها دار النشر — الطبقات الإيطالية — روما ١٩٣٥ .

.....

بدأ اشتغالي بالسينما بطريق المصادفة ، فقد كنت حتى عام ١٩٢٠ كياوبا . ولكني أقول الحق إنني نظرا لاشتغالي بفنون أخرى كنت أعتبر السينما شيئا غافيا خفيا . وكنت كالكثيرين من أمثالي لا أعلم بأن السينما فن من الفنون . بل كنت أعتبرها شيئا أقل من المسرح . ولا يجب أن يدهش إنسان بمثل هذا

التصرف إذا علمنا أن السينما كانت في ذلك العصر نوعا من الترفيه ، ومع ذلك فإنه لا تزال توجد حتى اليوم أفلام من هذا الطراز . وكانت هذه الأفلام يطلق عليها :
في ألمانيا اسم Kassenab .

وكانت موضوعاتها بدائية . وقد عرضت لإرضاء الأشخاص ذوى الأذواق الفاسدة الذين كانوا يترددون على تلك الحفلات الرخيصة التي كانت تنتهى دائما برفع جسم للفتى . وأن الطرق التي كانت تستعمل في إنتاج أفلام من ذلك النوع لم تكن تمت بأية صلة للفن . وكل ما كان يتم به منتج مثل تلك الأفلام هو عرض أكبر عدد من الفتيات الجميلات وتصويرهن في جميع الأوضاع الممكنة ، ومكافأة بطل الفيلم أكبر مكافأة باعطائه دورا من أكبر الأدوار وكانت هذه الأفلام تنتهى عادة بقبلة طويلة ختامية . وليست هناك غرابة إذا لم يكن لأى فيلم من تلك الأفلام أى أثر جدى .

ولكن مقابلة عرضية وقعت لى مع شاب رسام وكاتب سينائى هو كوليشوف . جعلتني أعرف آراءه وأفكاره وجعلتني أغير تفكيريا كليا وجوهريا وبسرعة . غريبة كل أرائى عن السينما . وقد عرفت منه معنى كلمة الموتاج . وهي كلمة كان لها تأثير كبير في تطور فننا السينائى . وقد أصبحت آراء كوليشوف في الوقت الحاضر في حل المعارف السينائية بسيطة كل البساطة وبعلها الجميع ، فقد كان كوليشوف يقول :

« يجب أن تكون في كل من مادة . ثم طريقة لاستثمارها . مادة تتفق مع نفس الفن الخاص بها ومن طرازه . فإن مادة الموسيقى هي النغمة التي يؤلفها في الإيقاع . أما مادة الرسام فهي الألوان التي يؤلف بينها فوق اللوحة . وإذا كان ذلك كذلك . فما هي باترى المادة التي يمتلكها المخرج السينائى ، وما هي طريقته في استثمار هذه المادة وتشغيلها ؟ »

يرى كوليشوف أن المادة في العمل السينائى تتمثل في قطع الشريط السينائى مطبوعة . وأن طريقة تشغيلها والتوليف بين هذه المادة تتمثل في توصيل هذه القطع بعضها ببعض حسب نظام إبتكارى . وقد كان يقول . إن الفن السينائى لا يتمثل

في أخذ لقطات الممثلين والمناظر الفردية . وأن هذا العمل ما هو إلا إعداد للعادة .

ويبدأ فن الفيلم عندما يضع المخرج نظاما مختلف قطع الفيلم المصورة . وأن عملية توليفها ولصقها ببعضها بطريقة بدلا من طريقة أخرى وبترتيب بدلا من ترتيب آخر يعطى نتائج مختلفة .

ولنفرض مثلا أن لدينا ثلاث قطع من الفيلم .

في القطعة الأولى وجه يضحك . وفي الثانية وجه منحور . وفي الثالثة مسدس موجه إلى شخص ما .

فإذا لصقنا هذه القطع الثلاثة بنظام مختلف . . . ولنفرض أولا أن نضع في المقدمة الوجه الذي يضحك ثم المسدس ثم الوجه المنحور .

ولنفرض مرة أخرى أننا وضعنا في المقدمة الوجه المنحور ثم المسدس ثم بعد ذلك الوجه الضاحك .

فاننا في الحالة الأولى يبدو لنا أن صاحب الوجه الضاحك هو رجل جبان . أما في الحالة الثانية فانه يبدو لنا أنه يبدو لنا أنه رجل شجاع .

إن هذا المثال هو لا شك مثال غير واضح . ولكننا إذا نظرنا نظرة جديدة إلى الأفلام الحديثة أمكننا أن نرى أنه بواسطة المونتاج الجيد يمكن الحصول على أحسن التأثيرات في الجمهور .

ولقد قنا أنا وكوليثوف بعمل تجربة هامة فأخذنا من أحد الأفلام القديمة منظرًا كبيرًا لوجه الممثل المشهور (موجوسكين) واخترنا وجوها أخرى لممثلين لا نعتبر عن أي إحساس . ثم جمعنا هذه الوجوه المتقاربة الحجم والمتشابهة ثم لصقناها مع قطع أخرى من الشريط في ثلاثة أوضاع مختلفة .

في الحالة الأولى وضعنا وجه موجوسكين وتليه صورة طبق الحساء . وتقع من ذلك أن الممثل كان ينظر إلى طبق الحساء .

وفي الحالة الثانية وضعنا وجه موجوسكين وتليه صورة لصندوق الموق
تمدد فيه امرأة ميتة .

وفي الحالة الثالثة وضعنا وجه موجوسكين وتليه صورة فتاة صغيرة تلعب .
ياخذى اللعب التي تمثل دها .

وعندما عرضنا النتائج على جمهور يميل سر هذه التجارب حصلنا على نتائج
مدهشة . فإن الجمهور تحمس كل التحمس لمهارة الفنان وأعجبه طريقة تفكيره .
الممثل وهو ينظر إلى طبق الحساء .

وفي المرة الثانية تأثر الجمهور لآلم الممثل وهو ينظر إلى المرأة الميتة .

وفي المرة الثالثة أعجب الجمهور بنظرة الممثل السعيدة التي كان ينظر بها إلى
الفتاة الصغيرة التي كانت تظهر يلعبها .

ولكننا كنا نعلم أن وجه الممثل كان هو بذاته في الحالات الثلاث .

ومع هذا فإن التوليف بين القطعات المختلفة بترتيب أو بترتيب آخر لا يكفي .
ويجب أن نعرف كيف نلاحظ ونعمل . أى أن نلاحظ طول القطعات . لأن
التوليف بين قطع مختلفة الأطوال يتبع عنه أثر عائل لذلك الأثر الذي يحسده
التوليف بين الأطوال المختلفة في الموسيقى .

ويجب أن نوجد الانسجام والتناسق في الفيلم وأن نفهم معنى وأثر تتابع
القطعات .

إن القطعات الصغيرة التي تتابع بسرعة تتبع الاثارة ، في حين أن القطعات
الطويلة تحدث حالة من الهدوء والسكونية . وأن المقدرة على إيجاد الترتيب اللازم
لوصل قطع الفيلم وإيجاد التناسق اللازم للربط بينها معناها الجدارق والتأهيل لشغل مهنة
الإخراج . وهذا الفن نطلق عليه اسم فن الموتاج أو الموتاج البناء . وإحدى
بواسطة الموتاج وحده أستطيع حل مشاكل معقدة مثل مشكلة توجيه الممثلين .

وإن المسألة التي أعتبر أن فيها أكبر خطر على الممثل الذي يعمل بالسينما هي .

الإلقاء المسرحي . فإنتي أعلم فقط بمادة حقيقية . وهذا هو مبدئي وأرى أنه من المستحيل أن أظهر مياها حقيقية وأعشابا حقيقية وأوراقا حقيقية ، ولحية صناعية وقورة ملصقة بوجه مثل . على أساس حركات وإشارات مسرحية ، لأن هنا غلاف لأبسط المبادئ العلمية .

ولكن ماذا يجب عمله . إن العمل مع ممثل المسرح هو شيء غاية في الصعوبة فإن هؤلاء الناس يعرفون كيف يعيشون من الإلقاء إلى حد أنه يندر وجود من يقوم منهم بالتثيل السينمائي ولا يستعمل طريقة الإلقاء المسرحي .

ولذلك فإنتي قد سمعت على ألا أعلم إلا مع أناس لم يعملوا قط في المسرح ولا في الأفلام . وقد توصلت بواسطة الموتاج إلى نتائج مرضية .^(١)

وعما لا شك فيه أنه لاستعمال هذه الطريقة يجب على الإنسان أن يكون لديه كثير من المهارة والهاء . ويجب عليه ابتكار آلاف الخدع لإيجاد الأثر المطلوب على وجه الممثل الغير المهني . ثم اختيار اللحظة المناسبة لتصوير القطة . ففي فيلم (عاصفة على آسيا) مثلا كان يجب على أن أوجد منظرا لجماعة من المنول ينظرون بنهم وشراهة إلى ثعلب ثمين فاستخدمت أحد العرافين ، ولقطت صور وجوه المنول الذين كانوا يحذقون في وجهه ، وقد لصقت تلك القطة بالثعلب التي كان يظهر فيها الثعلب وهو متدل بين يدي البائع . وقد كان أثر ذلك عظيما .

وفي مرة أخرى اضطررت إلى إضاعة وقت كبير وجهودات لا يمكن وصفها للحصول من أحد الممثلين على ابتسامة طبيعية . ولم أكن لأنجح لأن ذلك الممثل الغير المهني كان قد بدأ يمثل (مثل ممثل المسرح) ولما أخذت في تصويره بينما كان يضحك يرح على أثر سماعه لإحدى النكات كان يعتقد أن آلة التصوير مغلقة وإنتي لا أقوم بتصويره .

(١) في كتابه الاخير (الممثل في الفيلم) الذي سنشر منه بعض الاجزاء ، يود بودولسكين الى هذا الموضوع في الفصل المبني (البل مع غير المهنيين) الذي يعتبر فيه هذه الطريقة طريقة خاصة . وليست طريقة مطلقة . وفضلا من ذلك يرى انها تسهل عمل المهنيين . وفي كتابه (في خدمة الماريونيت للثالث) للطبوع في مدينة روما عام ١٩٤٤ قد أشرت إلى امكان الاستفادة من تقسيم أنواع الممثلين تقريبا عليا حديثا عند اختيارهم .

وإني أعمل باستمرار لتحسين هذه الطريقة وأؤمن بمستقبلها العظيم . وما لا شك فيه أن الانسان إذا اتبع هذه الطريقة يستطيع أخذ لقطات قصيرة ، كل منها على حدة . وفي هذا يتمثل فن المخرج ، إذ يعمل بواسطة الموتاج شيئاً كاملاً وحيّاً من هذه اللقطات القصيرة . ولم يحدث لي قط أنني ندمت على اتباع هذه الخطوة .

لقد عملت دائماً وفي معظم الحالات مع ممثلين من عرض الطريق . وإني راض كل الرضاء عن النتائج التي حصلت عليها . كما أنني في فيلمي الأخير قد استخدمت في التمثيل بعض الممثلين وهم جماعة بعيدون كل البعد عن المدنية . وفضلاً عن ذلك فإنهم لم يكونوا يفهمون في أغلب الأحيان ما أقوله لهم بلقي . ورغم ذلك فإنه يمكن مقارنة هؤلاء الممثلين بأحسن الممثلين وأبرعهم لأنهم كانوا بعيدين كل البعد عن الطموح إلى أكاليل الفار توضع على جباههم عند نجاحهم .

ولكي أختم هذا المقال القصير أريد أن أقول لكم شيء عن رأيي في مسألة أكثر تعقيداً لا قيتها في المدة الأخيرة ، وهي مسألة الفيلم الناطق . إني أعتقد أن مستقبل الفيلم الناطق سيكون مستقبلاً مجيداً . ولكنني إذا ما قلت الفيلم الناطق يأتي لا أفكر في الأفلام الناطقة التي يكون فيها الحوار وجميع التأثيرات منطقية تمام الانطباق مع الصور المرئية على الشاشة إذ أن هذه الأفلام ليست سوى نوع من المسارح المصورة ولا شيء غير ذلك .

إن هذه الأفلام لما أهميتها في الوقت الحاضر . وسوف تلفت إليها أنظار الجماهير واتباعها ، ولكن إلى مدى قصير . وأن المستقبل الحقيقي ينتظر نوعاً آخر من الأفلام الناطقة .

وإني أتوقع وجود أفلام تتفق فيها الأصوات البشرية والضجيج مع الصور المرئية على طريقة الموسيقى حيث يمكن أن تؤدي نغمتان أو أكثر إلى النغمة المطلوبة . وأن الفرق الوحيد بين طريقة هذه الأفلام والطريقة المتبعة في الوقت الحاضر هي أن الرقابة على الصوت تكون في يد المخرج وحده . وكل أصوات العالم بأجمعه من غنمة الإنسان إلى صيحة الطفل وإلى دوى انفجار

سوف تدخل في الفيلم الناطق الذى سيصل إذا ما حسن استعماله إلى أسمى الدرجات
التي لا يمكن توقعها .

لأننى أستطيع أن أجمع صراخ الإنسان إلى زئير الأسد وفى إمكان لغة السينما
أن تحصل على القوة والمقدرة التي تتوافر في الأدب .

وليس من الواجب قط أن نظهر على الشاشة رجلا ونجعل كلماته تطابق مع
حركات شففيه تمام الانطباع فإن هذا ما هو إلا تقليد غير كامل للحقيقة يرجع إلى
خدعة بارعة وليست له أهمية فنية . ولقد سألني في يوم من الأيام صهي ألماني
من برلين قائلا . ألا تعتقد أنه كان من الخير في فيلم (الأم) مثلا أن نسمع بكاء
الأم عندما ترى جسد زوجها الميت ؟ فأجبت قائلا إذا كان ذلك ممكنا لكنت
فعلت ذلك . إن الأم تجلس إلى جانب الجثة والجمهور يسمع بوضوح تنفيس المياه
في الوعاء ثم يأتي بعد ذلك منظر جثة الميت والشمعة موقدة إلى جانبها . وهنا
يسمع بكاء عافت .

هكذا أتصور الصوت في فيلم من أفلاى وأستطيع أن أراهن أن هذا الفيلم
سوف يبق فيها عالميا لأن الكلمات والأصوات الغير المنطقية مع الحركات يمكن
ترجمتها وأدائها في كل بلد من البلاد .

خاتمة واستدراك :

(أ) إن الأسس الجديدة للسينما أى إمكان تحريك وتقل آلة التصوير السينمائي
(الكاميرا) - و (الميكروفون) يجعل مما لا فائدة فيه ذلك العمل المضنى الذى
يعمل في المسرح بسبب المسافة الكبيرة التي تفصل بين خشبة المسرح والظارة .
وهكذا لن تكون هناك حاجة لتقلات الصوت في المسرح والافتاء المسرحي
والحركات المسرحية والماكياج المبالغ فيه .

(ب) ونتيجة لذلك يجب ألا تستعمل الطريقة المسرحية في استخدام الممثل السينمائي
كما أن تنوع الأدوار التي يمكن تنفيذها مع تغيير الخصائص والمخافتة على

المظهر الخارجى ولو فى الملاح الخارجية - كما كان يفعل أريك فون ستروهايم - يجب أن تتفق مع تنوع الطابع وخصائص الشخصية ، ومع المحافظة على المظهر الخارجى الدائم فى الملاح الجوهرية . ويمكن على ذلك أيضاً لإبراز طابع الشخصية مع تغير الظروف كما يفعل شارلى Chaplin .

(ج) نتيجة لذلك تتغير طريقة استخدام الممثل السينمائى عن طريقة استخدام الممثل المسرحى . وتتوقف الأدوار المتنوعة التى يقوم بها الممثل على مختلف خصائص الشخصيات التى يقوم بتشثيل أدوارها .

(د) عندما نستبعد الوسائل المسرحية المبالغ فيها مثل (الماكياج - الحركات - الإشارات - الإلقاء) سرعان ما يحصل الممثل على إمكانيات لم تكن لتخطر ببال رجال المسرح من قبل .

إمكان؟ وضع طرق جديدة للإلقاء تكون أقرب إلى الواقع . وتكون أقرب شئ إلى صفات الأحياء فى مختلف الظروف . وأن الممثل السينمائى يبرز على أساس هيئته الخارجية وعلى أساس مختلف مواقفه فى مختلف الظروف . ولهذا كانت السينما أقرب إلى القصة منها إلى الدراما .

(هـ) يتقل الممثل المسرحى من مرحلة الاعداد الثقافى - إلى السينما - فى كل ما يتصل بالعمل الانشائى لإيجاد أسلوب موحد . وذلك حسب تعاليم مدرسة ستانيسلافسكى .

(و) كل هذه الوسائل التى قدمتها الثقافة المسرحية للممثل لكي يصل إلى حد الكمال يجب أن تنهل إلى السينما . فأولاً يجب أن تنوع أعمال البروفات المقصود بها إعطاء الممثل كل الحالات الممكنة حتى تستوعب عمليات المخرج وتوجيهاته الفنية .

(ز) أن محتاج تمثيل الممثل أى الجمع بين القصات القصيرة المأخوذة كل منها على حدة وفى أماكن مختلفة وعرضها على الشاشة ليس إلا عملاً من أعمال المخرج يريد إحلاله على الإلقاء . ولكنه طريقة جديدة من طرق السينما الخاصة لتقل

هذا التمثيل . ولهذا الأمر أهمية كبرى للتمثيل السينمائي شأنه في ذلك شأن
الصناعة الفنية المسرحية بالنسبة للتمثيل المسرحي .

(ح) يستتبع من ذلك إذا أن الثقافة اللازمة للتمثيل السينمائي سوف تبلغ درجة
الكمال عندما يعرف الممثل معرفة أكيدة من المحتاج وطريقة العملية المتنوعة .
وقد كان المعتقد خطأ أن هذا يجب أن يكون من عمل المخرج وحده .

(ط) لا يجب أن يفصل تمرين الممثل على مختلف أعمال الفيلم الذي يشترك فيه .
منذ إعادة النظر في التطعيم (الديكوباج) حتى آخر مرحلة من مراحل
المحتاج .

(ي) يجب على الممثل المثقف الذكي أن يجتهد أثناء عمله بالفيلم في أن يجد طرقا
للإلقاء والتمثيل والمحتاج تزيد في التأثير كما كان الحال بالنسبة للتمثيل في أيام
الفيلم الصامت .

ولا يجب عليه أن يؤمن بتلك القوى الرجعية في الإخراج التي تحاول
تطبيق الطرق المسرحية التي هي ضد السينما على خط مستقيم .

بيلا بالازس

Bela Balazs

١٨٨٤ - ١٩٤٩

مكرر :

لقد كان لكل حيوان دائماً جسمه الخاص وخصيسته الخاصة ولم يشأ أى حيوان قط فى شكل حيوان وميزة حيوان آخر . وأن كل جسم يحدد طبيعته مهما كان الحكم الذى يصدره على شكله المختصون .

وإذا كان ذلك صحيحاً فيسوف يكون صحيحاً إلى الأبد ولسوف يبقى نتيجة لذلك علم هو علم الهيئـة .

هنا مقالـه (ارسطو) ونقله نحن عن (جوتـه) Goethe فى كتابه (معلومات عن الهيئـة)

.....

يعتبر بيلا بالازس من بين علماء السينما وأصحاب النظريات السينمائية . كما يعتبر أيضاً أحد الأعلام البارزين بل يمكن أن يقال أنه أول من مهد السبيل لشاعرية الفيلم . وقد نقلنا الصفحات التالية من كتابه الموسوم (هيئة الإنسان)

Der Sichbare mensch المطبوع فى مدينة هامبورج عام ١٩٢٤ .

.....

لاشك أن المخرج السينمائى بمجرد أن يختار الممثل يكون قد نظم (قصيدة شعرية) ويكون قد أعطى لتخيلائه صورة نهائية جوهريـة . أما المخرج المسرحى فإنه يحدد الشخصيات والصفات محددة تمام التجديد فى نص الدراما . وليس عليه إلا أن يهتـم عن الممثل الذى يليق بالصورة الخيالية التى صورها المؤلف على مسرحيته .

وتمتاز الشخصيات بما قوله بعضها البعض الآخر في الحوار .

أما في الفيلم فإن منظر الممثل يعين صفته منذ أول لحظة من ظهوره . وليس على المخرج السينائي أن يبحث عن مفسر يقوم بأداء الأدوار كما يحصل في المسرح ، بل يجب عليه أن يذهب بنفسه للبحث عن الصفات والخصائص . وأنه هو بنفسه الذي يخلق الشخصية بمحس اختياره . وهكذا فإنه كما يتخيل هو تظهر الشخصيات أمام الجمهور الذي لديه السبل للقارنة أو المراقبة .

ولما كان الممثل السينائي يجب أن يمثل كل شيء بمظهره وشكله . أي أن يمثل صفات الجنس والعنصر وصفات الفرد . فإن تمثيله يجب أن يسهل من يسهل له ، أي أنه من الواجب أن يقع الاختيار على ممثل لا يكون في حاجة لتمثيل الصفات العنصرية ، ولكن يجب أن تكون متوفرة فيه هذه الصفات ، والذي يستطيع دون خوف أو تردد أو احتياط أن يكرس نفسه لتمثيل الجانب الفردي في الشخصية .

ولا يجب على الممثل أن يجهد نفسه بالتمثيل بوجهه عن شيء لا يتفق مع شخصيته . وإلا كان شأنه شأن الشعر المستمر الذي لا ينطبق مع الرأس الذي يوضع فوقه . وأن الحركات اللازمة يجب أن تكون غريزية فيه ويجب أن يكون تمثيله وإلقائه طبيعيا .

نظر المبالغة في بعض صفات الشخصية :

إن الممثل الذي يقع الاختيار عليه يجب ألا يكون من طراز مبالغ فيه حتى لا تعطيه هيئته منذ النظرة الأولى الصفة الجامدة التي تجعله يبدو كأنه نال منقوت . وأن التشرعيج يجب أن يترك مكانا للهبة والملاخ وإلا أصبح الممثل كالجندي الذي يرتدى فوق جسده درعا فولاذيا فلا يصبح كفوا لتمثيل الحركات الخارجية والأحاسيس الداخلية . وقد وقع في هذا الخطأ كثير من المخرجين الأمر بكتين الذين يطون وزنا كبيرا لاختيار الممثلين الذين من طراز مبالغ فيه . وما لاشك فيه أن هذا التعجيد في صفة الممثل الظاهرة على وجهه قد يكون لها جاذبية خاصة في التمثيل المزلي أو تمثيل الأشياء الغير الطبيعية .

الموسى والرموز الأخرى :

إن إيجاد المعيار الصحيح لاختيار الممثل اللائق ليس أمراً سهلاً المثال . بل يعتبر من أصعب واجبات المخرج وأكثرها تعقيداً . لأن كل صفة فيه يجب أن تكون موجودة أيضاً في ملبسه ومظهره . وإتنا نصدر آراءنا على القيلم حسب العوامل الخارجية دون غيرها . ولما كانت لا توجد كلمات تساعدنا على فهم صفات شخصية الممثل فإن كل صفة يجب أن تحمل معها ما يرمز إليها ، وإلا لما أمكننا أن نفهم معنى تمثيله وحركاته . فيجب علينا والحالة هذه أن نرى في الإنسان ما يفكر فيه . وأن الملابس في السينما لها أيضاً أهميتها وشأنها في ذلك شأن ملابس البلياتشو أو المخرج في التمثيلات الصامتة التي تعتمد على التمثيل بالحركات دون الكلام (الباتومين) *Pantomime* إذ أنها تكشف أماننا الصفات منذ البداية .

وبما لا شك فيه أن ذلك يكون له أثره في بعض الأوساط إذ يدل رفع ياقة الجاكيت على أن مرتديها شخص شرير . أو منظر سيطرة في فم امرأة للدلالة على انحلال أخلاقها وسوء سلوكها . ولو أن هذا ليس صحيحاً دائماً . لأن كل فن يستخدم مثل هذه الرموز كما يدل السواد على الحنأد والبياض على البراءة . وليس نارتداء هذه الثياب بتلك الألوان مقصوداً به تمييز الشخصية ، بل إن هذه هي طريقة مختصرة لإعطاء فكرة عامة .

وأن المظاهر الخارجية المميزة قد تدل مع ذلك بوضوح أكثر عما تدل عليه العلامة المميزة لطائفة من الطوائف ، وخاصة في السينما . إذ تتحول إلى تعبيرات عن الصفات الفردية . ولو أن الأشخاص الذين لديهم فكرة عن الثقافة وفن الكلام يحالفون هذا الرأي ولا يعطون أهمية كبيرة للصفات والمظاهر الخارجية .

ولكن الممثل الذي لا يتكلم يصبح بكل جسده وحدة تعبيرية متكاملة . وكل ثنية في ملابسه يصبح لها ما لتجسيدة في وجهه من الأهمية . ونحن من جانبنا نتحكم على صفة الممثل من وجهه سواء أكلن المخرج قد أراد أن يعطيه هذه الصفة أم لا .

جونييه والفيلسوف :

أرجو أن يسمح لي هنا بأن أقتل بعض كلمات من أقوال جونييه الذي كتب في كتابه (إضافات إلى معلومات عن الهيئة) عن هذا الموضوع بطريقة فذة إذ قال :

« ما هي المظاهر الخارجية في الرجل ؟ عما لاشك فيه أنها ليست هيئته العارية ولا حركاته التي تبدو منه عن غير قصد وتدل على قوائمه الدقيقة وحركاتها .

إن حالة الشخص وعاداته وخواصه وملابسه كلها تنمى الشخص وتلبسه . وأن التوغل في صميمه من خلال كل هذه الأشياء وإيجاد نقط ارتكاز في هذه العناصر الخارجية لمعرفة جوهره منها ، يبدو أنه أمر صعب بل قد يكون مستحيلاً . ومع ذلك فلنحاول . . إن كل ما يحيط بالرجل لا يؤثر عليه لحسب بل يؤثر أيضاً على كل ما حوله . وهكذا فإن الملابس والأشياء المنزلية في مقدورها أن تكشف صفة من صفات الرجل ما في ذلك شك . وأن الطبيعة تخلق الرجل وهو يحولها وهذا التحول هو مع ذلك شيء طبيعي .

إن الرجل الذي يجد نفسه في هذا العالم الفسيح يحيط نفسه دائماً بعالم خاص به يتفق مع صفاته وشخصيته .

وليس لدينا ما نضيفه إلى أقوال جونييه هذه إلا أن نقول أن الهيئة العامة لوجه من الوجوه عرضة للتغيير من لحظة لأخرى بسبب خطوط ملامحه التي تحول شكله العام إلى شكل عام وتكسبه صفة خاصة .

وأن هيئة الملابس والهيئة ثابتة وليست كوجه الإنسان ولذلك يجب أن تكون لدينا حيلة ومعرفة دقيقة لإعطاء هذا المنظر الثابت (أى الملابس والهيئة) تلك الملامح التي لا تتعارض مع الحركات الحية المتحركة .

مول الجمل :

إن المثل السينمائي يجب أن يكون جميل الصورة أو جذاباً . وأن هذا الشرط الذي ليس ضرورياً في المثل المسرحي هو من أزم الأمور في عالم السينما . — وهذا هو رأى علماء الجمل — ولذلك فإنه من المعروف بالتجربة كما يقولون أن كل ما يهم في السينما ليست الروح والفكرة وليست الأشياء ذات المنزى والفن الصحيح بل أن الذي يهم هو الشيء الخارجي البحت والزخرفة . وإذا ما قدر لجوته أن يعيش رد عليهم قائلاً :

كونوا مطمئنين . إن السينما لا تعرف أشياء خارجية بحتة ولا أية زخرفة . وذلك لأن كل ما هو داخلي في السينما يجب أن ينكشف من ظاهره . ولذلك وجب أن نجد في كل عامل خارجي عاملاً داخلياً حتى في الجمل .

إن جمال الملاح يؤثر في الفيلم كتمبير شكلي ، وأن الشكل التشريحي يعمل على الهيئة . وأن عبارة الفيلسوف (كانت) Kao (أن الجمل هو رمز الخير) تنطبق في الفيلم . وحيثما تحكم العين بوجود الجمل يكون الجمل موجوداً . وأن بطل الفيلم يجب أن يكون جميلاً في ظاهره لأنه جميل أيضاً في باطنه . ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا الجمل الكبير هو عامل من العوامل الزخرفية وحلية قائمة بذاتها وقد تعيش في بعض الأحيان حياة مستقلة عن حياة الشخص الذي يمتلكه وهذه الحياة لا تعيش في الحركة . وكما يقول (بودلير) Baudelaire في كتابه (الجمل) Beauté « إنني أكره الحركة التي تقتل الملاح من مكانها »

توجد أنواع من الجمل تتمتع بالملاح وتخفيها ، ونجد منها الشيء الكثير في الأفلام الأمريكية . وأن شكل تشريح الوجه وملاحه فيه كثير من النور والوضوح حتى تكاد تغطي هيئته على كل شيء آخر . وصحيح أيضاً أن معظم الفئات السينمائية من مثيلات (أستا نيلسون) Asta Nilson وبولانجرى Polanegr لسن من الجمل في شيء ، وهكذا كان اختيار المثل حتى من وجهة النظر هذه شيئاً غاية في الصعوبة .

الوجه الخامس :

لا . . ليس كل وجهنا هو لنا . وأن كل ما في ملاحظنا من خطوط وصفات هو ملك عام لأسرتنا وعنصرنا وما اقتضا ولا يمكن تمييزه من النظرة الأولى . ومع ذلك فإن مثل هذه المسألة هي من ضمن المسائل الأكثر أهمية من الجانِب النفساني . فكم طراز للإنسان ، وكَم شخصية له ، وكَم فردية عنده ؟ وقد حاول بعض الشعراء من قبل تفسير هذه العلاقة من الناحية النفسانية . ولكن مثل هذه العلاقة لا يمكن رؤيتها بوضوح في هيئة الإنسان وفي حركاته . ولكننا نستطيع رؤية ذلك بواسطة السينما أكثر مما نراه بواسطة أشعار الشعراء وقصائدهم الجيدة .

والسينما في هذا المحل رسالة تفوق بكثير الرسالة الأدبية وتستطيع السينما أن تقدم موادا لا يمكن تقديرها .

الوجه السادس : الأجناس الأجنبية :

إن الأفلام التي يمثل فيها أناس من أجناس أجنبية كالعبيد السود والصينيين والهنود ورجال الاسكيمو هي أفلام عظيمة الأهمية إلى حد بعيد ، إذ نرى فيها في بعض الأحيان بوضوح الملامح التي لا تختلف باختلاف الشخص بل باختلاف الجنس والعنصر . وفضلا عن هذا فإننا نلاحظ في الأجناس الأجنبية بعض سمات بدائية لا نجد فيها أى شبه بنا . ولكن تمييزاتها وملاحظاتها التي لا نفهمها لأول وهلة أكثر غرابة وادعى للعجب لأننا لم نشاهد مثلها من قبل .

وأن ملامح وجه ممثلة هندية قد أثرت في نفسى تأثيرا لا أنساء في إحدى المرات لأن هذه الممثلة كانت تبتسم باستمرار وهي تمثل امرأة حرة حزنا عميقا على ولعها الميت . وأخيرا تبينت من هذه الانقسامات معنى التعبير عن الألم ، وكانت مع ذلك طبيعية وليس فيها شيء من التقليد والمحاكاة .

كيف يمكننا أن نفهم ملامح وجه لم نسبق لنا رؤيته من قبل ؟

إننا لن نستطيع قط أن نكشف أو نفسر هذا السر أو الأسرار الأخرى المتصلة بالهيئة مادما باقين في حدود الهيئة والملاح وحدهما .

وكا أن قه اللغة يستطيع مواجهة قوانين اللغة بعلم الصوت وحده فإننا يجب أن نحصل على المواد اللازمة لعلم جديد من علوم الهيئة بواسطة السينما .

الروح والمصير :

إن وجه الإنسان يحمل في نفسه روحا ومصيرا ، وفي هذه العلاقة الواضحة وفي هذا التناوب بين بعض الملاح في الوجه وبعضها الآخر يتصارع الطراز والشخصية فيما بينهما . أى تتصارع العناصر الموروثة والعناصر المكتسبة . وتكشف أعين أسرار الحياة الداخلية .

وقد يبدو الوجه منذ النظرة الأولى مختلفا عما هو عليه في الحقيقة ، وقبل كل شيء يمكننا أن نلاحظ الطابع ، ومع ذلك فإن هذا الطابع في مقدوره أن يكشف وجهها آخر يختلف كل الاختلاف عن الوجه الأصلي . فقد يوجد أشخاص أشباه من جنس أو عنصر نقييل والعكس بالعكس . ونحن نلاحظ على الوجه كما نشاهد في ميدان قتال مكشوف ، صراع النفس مع ما هو مقدر لها . وهذا ما لا يستطيع أى نوع من أنواع الأدب أن يكشفه لنا .

الشعر والمصير :

إن الشيء هو الوسيلة الوحيدة لمعرفة الاختلافات الدقيقة والعميقة إلى أبعد الحدود . وفي هذا تتمثل جاذبية التمثيل الخاصة لمختلف الصفات بجسم مشابه . كما هو الحال بالنسبة لآخرين ، ففي مثل هذه الحالة يمكننا أن نرى بوضوح أين تتحرر النفس بما هو طبيعي فيها وتبدأ الفردية . وما أصعب الواجب الذى يلقى على طاقى مثل يمثل دورى الشخصيتين .

إن السينما تقدم وسيلة فنية عجيبة لإيجاد الشخص الشبيه الذى قد يستطيع

في الفيلم أن يحصل بواسطة التشابه المرئى على احساس بالواقعية أكثر من أى فن آخر .

إن جاذبية (الشبيه) *Sosie* تتمثل في أنه يستطيع أن يحيا حياة أخرى غير حياته ، ولذلك كان من الظلم أن يحيا حياة واحدة . وأنتى إننا ما احتبست في داخل شخصيتى ولزمتها فلن أجرب كيف ينظر الآخرون إلى عيون غيرهم ، وكيف يقبل الآخرون بعضهم بعضا . وعينا أذهب بين أناس غرباء فأنتى أحل معى دائما نفسى وأية ملاحظة يبدو أنها أشعر بأنتى المقصود بها . ولذلك أريد أن أتبدل .

وفي هذا يتمثل حب الإنسان لأن يستطيع الحياة مجهولا . وأن يحيا حياة شخص آخر ، أى حياة شبيه به . وهنا تتمثل أعنى فكرة من الأفكار السيكولوجية . وهذا هو العامل السينمائى للوضوع . فإن هيئة الطابع الشخصى الداخلى تنفصل من جوهها المرضى كما لو كانت قد قطعت بتمص .

التصوير بالمزج :

حدث في إحدى المرات — في فيلم فرنسى — أن قامت الممثلة (سوزان ديرييه) *Suzanne Després* بالدور الرئيسى فيه . ولو أنهم لم تشترك قط في التمثيل . . وكان الفيلم هكذا :

كانت ترى في مقدمة قصيرة للفيلم امرأة متسولة قد بنست من مصيرها ووقفت إلى جانب فراش ابنها المحتضر . وهنا يظهر شبح الموت ويقول للأم « أنتى سوف أريك الحياة المقنطرة لوليك . انظرى . وإذا أردت أن يبق مع ذلك في قيد الحياة فأنتى مستعد لأن احقق لك هذه الرغبة » .

وهنا يبدأ الفيلم الحقيقى . فصور الطفل هو قصة عادية ليس فيها شئ يذكر ، ولكن الأم — سوزان ديرييه ، تبقى محدة بعينها . وفي الزاوية اليسرى من الشاشة ترى سوزان ديرييه وهي تنظر إلى الفيلم كأنظر إليه نحن ، وتتبع منا مرات ابنها بملح وجهد ، وأخذنا نحن نشاهد مدى ساعة ونصف الساعة بتمثيل وجه

تتمكن عليه صور الأمل والحزن والسعادة والتأثر والحناد والشجاعة والإيمان العميق والياس القاتل . وعلى هذا الوجه تم عرض هذه الدراما الحقيقية التي هي جوهر الفيلم الأصلي .

أما الجمهور — الذي كان جمهورا عاديا — فإنه لم يكن ليتعب من التطلع ساعة ونصف الساعة إلى ملاحظ ذلك الوجه ، أى وجه سوزان ديبريه ، وكانت شركة أفلام جومون Goumont تعرف جيدا لماذا دفعت مبلغا ضخما إلى سوزان ديبريه مثل الذي دفعت لها للقيام بهذا الدور .

وأن الجمهور وصانعي الفيلم قد فهموا كل ما لم يستطيع فهمه أدباؤنا وعلماء فن الجدل عندنا . أى أن الشيء الجوهرى في هذا الفيلم ليس مواهب البطولة والقتال ، ولكنه هو الجانب العاطفى وحده .

ملاحظة الانفعالات :

إن الملاحظ تبرز من الانفعالات والمشاعر ، ولذلك كانت تعبيرا عاطفيا أغنى في وسائلها التعبيرية عن أى أدب من الآداب . ففيها مظاهر أكثر مما فيها من كلمات . وأن نفاذة واحدة تبرز عن أبسط المشاعر وتصفه بدقة تفوق أى وصف . كما أن تعبیر الوجه يدل على شخصية صاحبه أكثر مما يدل عليه كلام النير . وفي هذا تتمثل شاعرية الفيلم الجيد العميق .

وأن من يحكم على فيلم من الأفلام من الجانب الروائى وحده هو في نظرى أشبه بمن يروى قصة حب ويقول : ماذا في هذه القصة من طراقة . . إنها جميلة وهو يحبها .

وكثيرا ما نجد في أفلام عظيمة أنها لم تزد على ذلك . ومع هذا فقد تم التعبير فيها بطريقة لا تستطيع الأشعار أن تقولها . وذلك لسببين جوهرين أولهما . أن طبيعة الكلمات أكثر اتصالا بالزمن من الملاح وتعبيرات الوجه . وثانيهما أنه لا يمكن أن يظهر في نتاج الكلمات — الذى لا بد منه — أى انجمام وقى . ولتى أوضح رأيي هنا بمثال أقدمه لكم :

نشاهد في أحد الأفلام أن الممثلة (إستيلايسون) تنظر من النافذة وترى شخصا قادما فيظهر على وجهها فرح قاتل ، ومع ذلك فإنها سرعان ما تدرك أنها أخطأت الرؤية وأن القادم الذي يقترب منها ليس هو دليل البؤس ، ولكنه دليل السعادة والهناء . وأن التعبير عن الخوف يتحول ببطء غير فاقدة الأحاسيس من الشك الخائف إلى الأمل المتردد لكي يصل إلى البهجة الواعنة . وأخيرا إلى منتهى السعادة .

وإننا نرى هذا الوجه في حوالي عشرين مترا من الفيلم في منظر كبير للوجه ونشاهد التغيرات الدقيقة التي تظهر على عينيها وعلى فمها وتحول هيئتها وتبدلها البطيء . وهكذا نشاهد مدى بعض دقائق قصة تطور المشاعر . ومثل هذا التطور لا يمكن تمثيله بالكلمات ، لأن كل كلمة إنما تعني دراسة محدودة ينشأ عنها تأثيرات نفسانية منفصلة . ويجب أن يتعلق بالكلمة حتى آخرها قبل الابتداء بالنطق بكلمة أخرى . ولكن التعبير بملاح الوجه ليس في حاجة لأن ينتهي قبل أن يتبدى تعبيرا آخر . ولذلك فإن الفيلم يقسم لنا بواسطة مثل هذه الانفعالات والمشاعر شيئا محسوسا .

توافيق المشاعر :

إن التعبير بملاح الوجه أفصح بكثير من أى لسان وأن تابع الكلمات هو كتابع النغمت . وقد تظهر على أى وجه في الوقت نفسه أشياء مختلفة متعارضة أو متساقطة ومتصلة ببعضها . وهكذا يتولد توافيق المشاعر وتناسقها الذي يشمل جوهره في ظهورها في وقت واحد ولكن هذه التغيرات التي تظهر في وقت واحد لا يمكن التعبير عنها بالكلام .

وقد حدث أن قامت الممثلة (بولانجرى) بتمثيل رواية (كلرمين) وقد أخذت تنازل (دون جوزيه) وكانت ملاح وجهها يظهر عليها في وقت واحد السرور والبهجة والاستسلام ، لأنه كان يسرها في هذه اللحظة ذلك الخسوع والاستسلام . ولكن في اللحظة التي ركع فيها دون جوزيه تحت قدمها تدرك مافي حقيقتها من ضعف وعندئذ تبتلع على ملاح وجهها علامات الاحتقار والحزن ،

وفي هذه التعبيرات لم تفصل هذه العناصر المختلفة ، ولكنها اندمجت بعضها ببعض وكل ما برز أكثر من غيره هو شعورها بالضلال والوهم وبخيبة الأمل المحزنة . فقد خسرت المرأة الحركة في اللحظة التي كانت المنتصرة فيها . ولا توجد كلمات تعبر عن كل هذا باختصار .

وإننا إذا شاهدنا أيضاً منظر موت كارمن عندما طعنها جوزيه بالخنجر نجدما تربت على ذراع قاتلها بحزن رقيق وغريب ، ويمكننا أن نفهم من هذه الحركة أن كارمن لم تكن تحبه من وقت بعيد ولكنها تفهم جيداً لماذا طعنها بالخنجر . وكما لو كانت تريد أن تقول له : لا تحمل الحقد على فإننا جميعاً عبيد خاضعون للحب وإني قد جلبت لك الحراب والدمار وأنت قتلتني . فن هو الجاني . إننا الآن قد استرحنا أخيراً .

ولكن ما ظهر على ملامحها من معان مختلفة في لحظة وجيزة كان له تأثير عميق ولكن إذا تم التعبير عنه بالكلمات والمباريات يصبح كلاماً تافهاً عادياً عابثاً .

انسجام المشاعر:

عما تجدر الإشارة إليه أن المثلة (ليليان جيتش) Lilian Gish تقوم في فيلم (مصير فتاة) بدور فتاة بريئة مخدوعة ، وعندما يقول لها الرجل لها أنه ضحك عليها وخدعها لا تستطيع أن تصدق ما تسمعه إذ أنها تعلم أن ما يقوله حق ولكنها تريد أن تعتقد أنه مزح . فهي في مدى دقائق قليلة تضحك وتبكي ثم تبكي وتضحك لا أقل من عشر مرات . ونحن نحتاج لوصف هذه العواصف التي تمر فوق وجه ليليان جيتش الشاب الصغير إلى عدة صفحات من كتاب مطبوع . ونحتاج إلى وقت طويل لقراءتها . ولكن جوهر هذه المشاعر يتمثل في ذلك الوقت الذي يمر أثناء توالي هذه المشاعر بسرعة جنونية . ويتمثل أثر هذه التعبيرات في أنها تبين هذه العواطف في وقتها الذي بدت فيه على ملاح وجهاً .

إن الكلمات ليس في مقدورها أن يماثل هذا التعبير لأن وصف لحظة واحدة لإحساس من الأساسيات يقتضي وقتاً يختلف عن الوقت الذي يستغرقه الإحساس نفسه . ويضيع ما في تأثيرنا من انسجام عند التعبير عنه بالكلام .

الرمزيات الحديثة والمعنوية للرئيس:

يقوم الممثل الألماني (اميل جانتجر) *Emilo Jannings* في فيلم (كل شيء من أجل المال) بدور حديث العهد بالنعمة الذي ارتفع من الحضيض وإنسا لنجده في كل حركة من حركاته ، وفي كل تعبير من تعبيراته مصاص دماء ومرايياً قاسى القلب . ومع كل ذلك فإنه يبدو في بعض الأحيان إنساناً طريفاً ويبقى طريفاً . ونلاحظ على وجهه شيئاً ما يجعلنا لا نؤمن إلا أن نجده . وهذا الشيء هو البراءة وروح الطفولة الأبدية التي تحتجب خلف تعبيراته القنرة وتبدو من آن لآخر وتشعرنا بما فيه من طيبة . وفي آخر الأمر يبدو هذا الجانب الطيب سطحياً . ولكن اميل جانتجر يجعلنا نؤمن على وجهه منذ البداية وسط التعبيرات القنرة التي تدل على الجشع وهذا شيء عجيب .

إن الممثل السينمائي الماهر لا يعد لنا المفاجآت . ولما كان الفيلم لا يسمح بأى تأثير نفسانى ، فإن امكان حدوث أى تحول أو تغير في النفسية يجب أن يتضح منذ البداية . وأن ما يستر المتفرج هو أن يكتشف علامة خفية مثل تلك التي تبدو في طرف الفم . وأن يرى من هذه النقطة شخصية جديدة تكشف وجهها . وأن العبارة التي قالها (هيلبل) *Hebbel* وهى أن الانسان هو ما يستطيع أن يكونه الإنسان قد تصير بل يجب أن تصير في الفيلم حقيقة من حقائق علم الهيئة .

وقد تم ملاخ الوجه العميقة على ما لها من أهمية خلقية ومعنوية وهكذا فإن الإنسان — حتى في الفيلم — ليس خيراً كله أو شراً كله .

أما في عالم الأدب فإنه لكي يظهر الكاتب أخلاق إنسان وضميره ونواياه الخفية ، يجب عليه أن ييط اللثام عنه بكثير من التعبيرات اللفظية . ولكن مما يبدو مؤثراً في هيئة الممثل هو أننا نستطيع أن نرى على وجهه وفي حركاته في وقت واحد ما يعبر عن الشر وما يعبر عن الخير . كما تدهشنا في بعض الأوقات تلك النظرات العميقة التي تبدو من خلال أحد الوجوه المستعارة (ماسكيرا) .

وفي هذا يتمثل عدد كبير من الوسائل السينمائية التي تجنب الجماهير إليها . فقد

يبدو إنسان في دور لنيم شرير في كل حركة من حركاته . ولكن وجهه قد يدل على أنه ليس بالشرير ولا بالنيم ، ولا يمكن أن يكون شريرا . ومن هنا التعارض تولد أمام المتفرج مشكلة يتنظر بلهفة أن يجد حلها وتفسير غوامضها . وأن الممثل ينفذ الحياة في هذا الدور الذي يبدو كأنه لنز من الألفاظ .

التعبير بالدوسم :

إن التعبير بالملاح في الفيلم لا يجب أن يستخدم كتعبير عاطفي فقط . فهناك وسائل لتثيل الدور الدرامي بالتعبير بالمهيمه وحدها . وما لا شك فيه أن هذا هو سحر لم تبلغه السينما حتى اليوم إلا في أحوال نادرة . وإن أسوق الآن مثالا على ذلك :

في أحد أفلام (جو ماي) Joe may وهو فيلم (مأساة الحب) تشاهد مبارزة كان السلاح المستعمل فيها هو الوجهه ويجلس القاضي المحقق أمام المتهم . وكل ما يقوله أحدهما للآخر لا نسمع منه شيئا ، ولكن كلا منهما يخفي مشاعره الداخلية تحت هيئة مصطنعة وكلا منهما يريد أن يتغلغل في ملاح وجه الآخر . وكلا منهما يحاول بنظراته إثارة الآخر حتى يجعله يفصح بملاحه عما يضر . وإن المبارزة بملاح الوجه لم تكن إثارة من المبارزة بالكلمات والعبارات . لأنه من الممكن سحب الكلمة أو تحويرها . ولكن لا توجد كلمة تكشف وتعبري الإنسان أكثر من نظراته .

ونحن نلاحظ في الفيلم الفني بمعنى الكلمة ، إن اللحظة الدرامية يجري تمثيلها بين ممثلين في منظر كبير للوجهين لكي تبدو فيهما التعبيرات بمتى الوضوح .

المنظر الكبير : Close Up C U

لأنني أتكلم عن المهيمه وعن التعبير بملاح الوجه كما لو كانت خاصية أو ميزة من خواص وميزات السينما وحدها . ولكنها لها أهميتها البالغة في التثيل

المسرحى أيضا . على أن هذه الأهمية التي لها في المسرح لا يمكن مقارنتها بأهميتها في الأفلام .

وذلك أولا : لأننا عندما نسمع الكلمات والحوار في المسرح لا نركز كل أنظارنا واهتمامنا في الهيئة ولا نلاحظ إلا الشكل الخارجى . وثانيا : لأن حاجة الممثل إلى الكلام بوضوح لكي يفهم الجميع يستمعون إليه تعيب التعبير وشكل الفم ، ومن ثم الوجه كله . وثالثا : لأننا لانستطيع أن نتأمل فوق خشبة المسرح - لأسباب فنية آتية - وجها من الوجوه عن قرب لمدة طويلة وبالتفصيل كما نرى ذلك في المنظر الكبير بالفيلم .

إن المنظر الكبير هو أول الشروط الفنية اللازمة لفن التعبير بالملاحق ومن ثم فهو أسهى فروع الفن السينمائى .

إننا إذا أردنا أن نقرأ وجه أى إنسان يجب أن نقربه منا ونبعدنا عن البيئة التي تحيط به والتي قد تلهينا بعض الشيء (وهذا الأمر يعتبر مستحيلا من الوجهة الفنية في المسرح) ويجب أن يسمح لنا بالبقاء إلى جانبه مدة طويلة . وبطلب الفيلم دقة وثقة من الممثل بملاحق . لا يمكن أن ينظرنا يبال الممثل المسرحى . لأن أقل تجسيدة في الوجه تحول في المنظر الكبير في الفيلم إلى خط رئيسى وعلامة واضحة لطابع الشخصية . وكل اهتزاز عاطف لعضلة من عضلات الوجه لها تأثيرها الذي يلفت النظر ويهدهد النهضة ويشير إلى الاحساسات الداخلية . وإن المنظر الكبير لوجه من الوجوه يستطيع أن يقوم مقام المنظر الأخير في المسرح الذي يظهر فيه كل الممثلين مجتمعين . وإذا كان وجه من الوجوه يبدو على حين بتمه في منظر كبير منفردا ليؤدى معنى معينا فإننا لا بد أن نلين في ملاحقه علاقة هذه التعبيرات بالدراما .

هذا ويجب أن تنعكس الدراما على هذا الوجه كما تنعكس على البحيرة الصغيرة صور الجبال التي تحيط بها .

هذا وإننا لنجد في المسرح أن الوجه الأكثر تعبيرا لا يمثل إلا عنصرا من عناصر الدراما . أما في الفيلم فإن الوجه في المنظر الكبير يغطى الشاشة كلها لبعضة

دقائق ويصبح هو كل شيء تشتمل عليه الدراما . وأن المناظر الكبيرة هي أعين وسائل السينما ، وتتكشف فيها آفاق جديدة لهذا الفن .

ويتحدث الناس عامة عن اصفر الأشياء في الحياة دون أن يفكروا في أن أعظم الأشياء وانبلها تتكون من تفاصيل دقيقة . وأن المناظر الكبيرة ما وضعت إلا نتيجة لعدم إحساسنا وإهمالنا الذين قد يجعلنا نترك التفاصيل الدقيقة تقوتا دون أن ندركها .

إن عدسة الكاميرا تكشف لك أبسط خلايا الأنسجة الحيوية ، وتجعلك تشعر بمادة الحياة الملوسة وجوهرها ، وهي تظهر لك ما عمله يدك دون أن تلاحظها . وتكشف لك الجانب الداخلى لحركاتك الحيوية التي تبدو فيها حتمية نفسك كما إن عدسة الكاميرا تظهر لك على الحائط الظل الذي تعيش فيه دون أن تلاحظه . وإنك قد لاحظت كل هذه الحياة كما يسمع الهاوى العادى قطعة من قطع الموسيقى ، فهو يسمع أولا النغمة الرئيسية بينما تحتفظ بقية النغمة في نفسة عامة . ولكن الفيلم الجيد يعلبك بوساطة المناظر الكبيرة كيف تقرا الحياة بما فيها من جوانب متعددة ، وإن تلاحظ كل صوت من أصوات الحياة التي تتألف منها سمفونية الحياة الكبرى . وأن اللحظة الحاسمة في التمثيل الحقيقي لفيلم جيد ليست هي في لحظة المنظر العام *Plan Général* لأننا لا يمكننا أن نرى في لحظة المنظر العام حقيقة ما يقع بتفاصيله الدقيقة . وإنما وجدت لحظة المنظر العام للتوجيه فقط . وإثنى عندما أشاهد الأصبغ وهو يضبط على زناد البندقية ثم أشاهد الجرح فأثني أكون قد شاهدت أصل الحادثة وارتكابها كما شاهدت بدايتها وتطورها . وأما ما عدا ذلك بما يقع بين بدايتها ونهايتها فإنه لا يرى شأنه في ذلك شأن الرصاصة التي تطير في الهواء .

المخرج برسمه عينك :

من الممكن أن تتساءل قائلين . ما الذى يوجد في المناظر الكبيرة من تفاصيل سينمائية بحته . إذا كان المخرج المسرحى أيضا يجب عليه أن يعنى بمثل هذه التفاصيل على المسرح ؟ .

إن الفرق بين الأمرين يتمثل في أن السينما لديها الإمكانيات التي تسهل لها ملء الشاشة بأكملها بصورة وجه من الوجوه . وإننا نرى بواسطة ذرات الحياة بوضوح مالا يمكننا أن نراه على خشبة المسرح . وليس هذا الخشب ، بل أن المخرج السينمائي يرشد عيوننا بواسطة هذه الذرات . وإننا نرى على خشبة المسرح الهيئة الكاملة للإنسان التي تختفي فيها كل هذه التفاصيل والتفاصيل والتي إذا عمل على المبالغة في إظهارها فقدت طبيعيتها وشكلها الواقعي . أما في السينما فإن المخرج يرشد ويلفت أنظارنا بواسطة « المناظر الكبيرة » ثم يظهر لنا بعد لقطة المتظر العام الزوايا الصغيرة الخفية التي لا تفقد الأشياء صامته طابعها وخصائصها . ويعتبر « المنظر الكبير » في السينما فناً من الفنون التشكيلية . وهو إشارة صامته لما له أهمية من المعاني .

وإذا فرضنا أنه قد صنع فيلبان عن موضوع واحد وبنفس المثلين ولكن كان لكل منهما « مناظره الكبيرة » المختلفة الخاصة ، فإن هذين الفيلمين لا بد أن يعبرا عن أفكار مختلفة من أفكار الحياة ويصبح كل منهما عاكساً للآخر .

طبيعة الحب :

إن « المناظر الكبيرة » تمثل نوعاً من الطبيعية ، ذلك لأنها ملاحظات دقيقة للتفاصيل . ولكن توجد في هذه الملاحظات رقة وندت أن الخلق عليها اسم طبيعة الحب . وما يلاحظ أن كل ما نحبه حبا حقيقيا نعرفه تمام المعرفة وندقق النظر فيه ونلاحظه بمنتهى العناية والاتفات إليه في جميع تفاصيله ومن جميع زواياه .

وإننا نشعر في فيلم من الأفلام التي تتصوّر على مناظر كبيرة جيدة أن الملاحظة قد تمت لا بعين واعية ، بل بقلب حساس . وهذه المناظر الكبيرة تشع حرارة وعاطفية في الفيلم بطريق غير مباشر وتجعل له أهمية فنية تؤثر فيها .

موتاج اللقطات التفصيلية :

يمكننا أن نذكر من بين الوسائل التي تستخدم لزيادة قوة الفيلم التعبيرية ما يأتي : -

تركيز الأضواء ، وأثر الضوء ، والمنظر الكبير . وهذه الوسائل هي بذاتها التي تتكون منها مشكلة المونتاج بالنسبة للخروج . لأن فن الإخراج النبيل يجب أن يعرفنا أين يحسن إدماج لقطة معينة لمنظر كبير . وفي الواقع أنه يخشى دائماً أن ينقطع تسلسل موضوع الفيلم بسبب القطات التفصيلية .

وقد يحدث كثيراً في الأفلام الغير الجيدة أنها تفقد المتفرج الاحساس بالبيئة إذ أننا عندما نقاهد القطات التفصيلية لا نعرف إذا كانت قد وضعت في موضعها أم لا . ولا نعرف علاقتها بالبيئة العامة للفيلم . ثم عندما ن شاهد بعد ذلك منظراً عاماً نشعر بالدهشة ونرى أنفسنا مضطرين إلى إعادة الموضوع إلى أذهاننا بسرعة ويحدث في أغلب الأحيان أن تكون إضاءة المنظر العام غير كافية لإظهار المنظر الكبير كما يجب من ناحية الإضاءة أن توضع له إضاءة خاصة لا تتفق مع إضاءة المنظر العام السابق له . وهكذا يكون المنظر الكبير قد ابتعد عن جو المنظر العام وليس المنظر العام هو الذي يمكن تجزئته وحده . بل يمكن تجزئة الزمن أيضاً بإدماج القطات التفصيلية .

ومن المعروف أن للفيلم حدوداً زمنية يجب أن تتكون فيها وحدة متكاملة بالنسبة لكل ما يجمع في هذا الفيلم . شأنها في ذلك شأن لوحة الرسم ، فاتها يجب النظر إليها في حدود البيئة الخاصة بها . كما أننا نلاحظ في الفيلم أن مرور حادث من الحوادث كلما اقترب من أعيننا كلما بدا أماناً جليلاً . وهذا يتعارض كل التعارض مع قانون البصريات الطبيعي ، إذ أننا نرى أن الأشياء كلما ابتعدت كلما بدت أماناً جليلاً . وهذا الاحساس لم يلبث في الفيلم بسبب عامل من العوامل البصرية بل بسبب جمالي . فأننا نرى التفاصيل عن قرب . ولكن ندرکہا كلها نصبح في حاجة إلى شيء من الوقت . أي أنه يبدو لنا أننا نحتاج إلى وقت أكثر لكي ندرك أكبر كمية من الأشياء المرئية ، وعندئذ يحدث كثيراً أن الحركة في منظر كبير تبدو أنها تستغرق وقتاً أطول مما تستغرقه الحركة ذاتها في منظر عام . ولذلك كان من أصعب الأمور على المخرجين معرفة تحديد الوقت اللازم لكل لقطة بالرغم من وجود المنظر الكبير والمنظر المتوسط .

Medium Shot .

وهناك مشكلة أخرى وهي معرفة اللحظة اللازمة لأخذ لقطة المنظر الكبير ،

فان معظم المخرجين الحديثين لا يأخذون المنظر الكبير لنقطة حاسمة في الموضوع . لأن هذه النقطة تلفت نظر الجماهير . وليست في حاجة إلى إظهارها في منظر كبير . على أننا يجب ألا نستخدم المنظر الكبير دون تدقيق ودون أن يكون لذلك مبرر في الدراما .

إن مختلف لحظات التمثيل ليس لها نفس الجو . وكذلك فان لون حديقة من الحدائق الذي يبدو في شكل واحد إنما ينشأ نتيجة لآلوان مختلف الزهور التي في هذه الحديقة . ولكننا إذا ما نظرنا من قرب إلى هذه الزهور فالتناجد أن احداها تبدو لنا كمين الطفل . كما تبدو أخرى كصورة لحيوان صغير . ولكن هذا اللون الذي يبدو أمام أعيننا لا يتعارض مع اللون الكلي .

وما يلاحظ أن بعض المخرجين يرتكبون أخطاء جسيمة إذ يحاولون أن يكتشفوا اكتشافات جديدة ليبدلوا بها على غيرتهم وذلك بإدماج مناظر تفصيلية لطيفة ومضحكة وسط المناظر المحزنة التي تدعو إلى الزئاء والالام . ومن جهة أخرى فانه من واجب فن الإخراج الرفيع أن يعرف المخرج كيف يعطى لمنظر من المناظر جوا معينا بواسطة إدماج مناظر كبيرة لتتأصيل دقيقة في الفيلم .

ولنفرض مثلاً أن لدينا في المنظر العام شخصاً يتكلم بهدوء فان المنظر الكبير لأصابعه التي تضغط بعصية على لباب قطعة من الخبز سيكون هو الذي يعطى الجو للمنظر العام . أو أن يظهر في هيئة الأشياء ما ينشأ بالمستقبل الذي لا يعرفه أحد . وقد ينشأ من منظر كبير لسحابة من السحب أو لجدار متهم أو لفتحة مظلة في أحد الأبواب الجو الذي يدل على الحزن والالام .

وأن المنظر الكبير يمثل النظرة العميقة عند المخرج ومقدار حساسيته وبالجملة فان المنظر الكبير هو شاعرية الفيلم .

المناظر الكبيرة والمناظر العامة :

ليس هناك من يستطيع إظهار أثر الأشياء الكبيرة في تفصيلاتها غير فن السينما فان بحراً مضطرباً بالأمواج ، أو جبلاً تكمل هامته الثلوج وترتفع إلى ما فوق

السحب ، أو غابة تهب عليها عاصفة هوجاء ، أو صحراء شاسعة ينجح عليها الحزن والسكون إنما هي صور يقف الإنسان أمامها وجها لوجه ويشاهدها في الأفلام . وأن الرسم لا يمكنه أن يمثل مثل هذه العظمة الطبيعية . لأن الصور الثابتة تسمح للمترجم بأن يرى فيها وجهة نظر وموقفا ثابتا لا غير . وأن في تلك الحركة العجيبة لهذه العظمة العالمية التي تظهر في الأفلام تناسقا عجيبا أشبه بأمواج الأبدية . وأن المسرح لا يستعمل إلا القليل من آثار هذه العظمة ، إذ يمكن رسم كثير من المناظر العظيمة في المناظر المواجهة (الفوندو) والمناظر الجانبية . ولكن الممثل المسرحي يقف أمام هذه المناظر وهو في حجمه الطبيعي . ولا يسمح المسرح بإظهار النسبة الحقيقية بين حجم جسم الممثل وحجم المناظر المرسومة من وراءه . ونحن لا نستطيع رؤيته يتقن بين هذه العظمة الكونية .

ولكن هناك أفلاما تكشف لنا عن وجه جديد من أوجه الأرض فلا نرى فيها مناظر طبيعية تفصيلية أو مناظر سياحية معتادة . ولكن نجد فيها هيئة الأرض التي تحمل على ظهرها تلك المخلوقات الصغيرة التي هي الإنسان . وأنتا لا تستطيع أن تنسى الأثر العظيم الذي أحدثته في نفوسنا تلك البعثة التي كان على رأسها (شاكلتون) Shackleton وقادت برحلة إلى القطب الجنوبي ، فقد شاهدنا الرجال على حدود الأرض وأطرافها البعيدة وفي أقصى مكان استطاع الإنسان بلوغه في هذه الحياة . وهذه المناظر لها عظمتها العالمية ولا يستطيع شيء آخر نقلها وصرخها علينا إلا الفيلم .

مناظر المجموع :

إن سعة الأراضي والمباني الشاهقة ومناظر المجموع كلها في متناول السينما التي تظهرها لنا في حجمها . ولا يستطيع أي فن آخر أن يقوم بمثل هذا العمل . ذلك لأن منظر بناء شاهق تلم بيناته آلاف الرجال . ولأن منظر جمع كبير من الناس يضم آلافا وآلاف من المخلوقات يظهران لنا صورة كبيرة من صور المجتمع الإنساني ولا نرى فيها صورة أفراد كل منهم على حدة . بل نرى فيهما وحدة متكاملة لها كيانهما وهيئتهما الخاصة . وهذه الصور والأشكال الخاصة بالمجتمع لم تظهر لنا حتى

الآن بواسطة فن من الفنون الأخرى . ولم يكن هذا متوقفا على عامل الصناعة الفنية لأن فكرة المجتمع بوصفه مجتمعا قد ذاعت وتطورت أكثر من ذي قبل في أيامنا هذه وأصبح تعريفها محسوسا وأقرب إلى الحقيقة من ذي قبل . ولذلك كان من اللازم أن يعرف المجتمع عن طريق الرؤية . وفي الواقع أن حركة الجاميع تتكون من حركات شأنها شأن حركة كل فرد من الأفراد ، سواء بسواء . وأتينا حتى الآن لم نعرف المجتمع كله ولو أننا جزء منه . ومع هذا فإن حركة الجاميع لا تزال تبدو لنا شيئا مستغربا . ولكن المخرج الماهر يعرف معناها حق المعرفة .

ولكن يستطيع المخرج إظهار حركات الجاميع بوضوح ، لا يجب عليه تصويرها بخط عشوائي ، أو دون تحديد لاجهااتها والعناية بتحركها . بل يجب أن تظهر الجاميع بعد تنظيم حركات أفرادها حتى في أدق التفاصيل .

وقد تكون هذه الجاميع قد صورت في الفيلم بقصد الزخرف أو بمعنى أدق المله (المظهر) (الكادر) وقد يكون هذا عملا فنيا جميلا . ولم لا يكون كذلك ؟

إن الفيلم يجب أن يكون أيضا متعة للعيون . ومع هذا فإن الإخراج الزخرفي كثيرا ما يقع في الخطأ بسبب المبالغة والخروج عن حد المألوف فإن صور الحياة تظهر في بعض الأحيان في شكل فني ولكن في شيء من المبالغة . كما أن الجاميع المنظمة أكثر مما يجب توحى للناظر إليها بأنها أقرب ما تكون إلى حلقات الرقص التي عمل الشيء الكثير لتنظيمها وعنى باظهارها في مظهر زخرفي خللاب . وهذا هو الخطأ الذي يقع فيه الكثيرون من المخرجين .

وأن المخرج الفذ يستطيع أن يظهر هيئة الجاميع وملاعها وتحركاتها مع إظهار مناظر كبيرة لبعضها البعض الأوائل لكيلا نفاسم وعندئذ لن تكون هذه الجاهمير عنصرا ميتا كما لو كانت مجموعة من التانيل أو سيلان من الحم .

ونحن نشاهد في الفيلم الجيد أن الجاميع تتألف من مناظر جزئية لكل منها حياتها الخاصة . مع مجموعة من المناظر الكبيرة أو مجموعة من المناظر المتوسطة ، وبالصفات التفصيلية يظهر لنا المخرج الماهر كل ذرة من ذرات الزمال التي تمتلئ بها هذه الصحراء حتى تبدو الحياة أمامنا في أدق تفاصيلها . ونحن نشعر في هذه المناظر الكبيرة بالمادة الروحية الحية التي تتألف منها الجاميع الكبيرة .

التأثير السينمائي:

إن تمثيل الأشياء الكبيرة حتى في السينما له حدوده الخاصة . وتمثل هذه الحدود في مساحة شاشة العرض السينمائي وما يمكن أن نراه . وسواء أكانت المناظر التي نراها هي مناظر الأهرام أو مناظر مدينة (بابل) أو مناظر حركة المرور في مدينة كبيرة كنيويورك فأنها لا يمكن أن تبدو أكبر من حجم الشاشة .

وهذه المساحة قد استوعبت منذ زمن بعيد عددا كبيرا من الأفلام الأمريكية الضخمة . ومع هذا فإن أثر الشيء الكبير من الممكن أن يزداد . لأن ما يرى على الشاشة إنما هو تمويه ، ولذلك يضع المخرجون الحديثون كل اهتمامهم بالصناعة الفنية التي من شأنها أن تحدث التأثير المطلوب .

إن الصناعة الفنية السينمائية قد تطورت في الوقت الحاضر تطوراً كبيراً . حتى أصبحت تشير إلى أشياء قد يكون إظهارها أمراً مستحيلاً . ويمكن أن تسر خواصها بما تضفيه إلى هذه الأشياء العظيمة من أشياء لا يمكن أن تحتويها مساحة هذه الشاشة . فليس المخرج الحديث في حاجة إلى مائة ألف كومبارس للتدليل على جمهور حاشد كبير . فقد يمكن أن تظهر في سماعة من الدخان جنود حاشدة أضخم من المجموع التي لا يمكننا إظهارها في ميدان تسطع فيه الأنوار . وهنا نرى فقط مئات الألوف ونفسر بها كأنها الملايين . لأنه لا يحدث دائماً أن يكون للعدد الكبير مظهر كبير . وإننا إذا ما شاهدنا منظر مئات من الأيدي المرفوعة نشعر بتأثير يفوق ذلك الأثر الذي يحدثه فينا منظر صفوف طويلة لآلاف المتظاهرين وأن الحصى والآتربة التي نراها تنساقط من عابود ، نهار تؤثر فينا أكثر مما يؤثر فينا سقوط عدد كبير من الأبراج ، وتشعرنا بوجود فاجعة أكثر من الفاجعة التي يسببها سقوط هذه الأبراج .

وسوف يضع الفيلم الحديث لقطة (المنظر الكبير) محل لقطة (المنظر العام) وذلك بقصد التوفير في النفقات . لأن لقطات المناظر الضخمة تتكلف كثيراً وذلك لأن بناء ضخها أو صورة جمع حاشد يجب تصويرها من البين إلى الشمال ومن الأمام إلى الخلف ومن أعلى إلى أسفل فيما لا يقل عن عشر لقطات مختلفة . وأن

المنظر الضخمة يجب أن تعرض وقتا طويلا حتى يستطيع المتفرجون فهمها وإدراكها بتفاصيلها . وإلا لما استطاعت عيوننا فهمها . وكذلك فإن تلك اللقطات التي تؤخذ لتلك المناظر الضخمة تخفى البيئة السينمائية وجو الدراما ولا تدع مجالاً كبيراً للتشيل الذي يجعل الفيلم مفهوماً وجذاباً .

وما لا شك فيه أن هناك أثراً الحقيقة في الأشياء الكبيرة لا يمكن لشئ آخر أن يحل محله .

وإننا نشاهد في فيلم (التعصب) Intolerance للخرج (جرافيت) Griffith لقطة تمثل جيوش الملك (سيرو) وهي تزحف على مدينة بابل ، إذ نرى في البداية جماعة لا عد لها ولا حصر تكاد تخفيها العاصفة . وقد صورت هذه اللقطة من مسافة بعيدة في (منظر عام) وهذا الفضاء ليس له حدود ولا نهايات... ونستطيع أن نقول أن تأثير هذه اللقطة يفوق تأثير أية لقطة في (منظر كبير) .

كما أن بناء شاهقا أو مصنعا ضخما أو محطة حديدية في مدينة كبيرة يكون لها في لقطة المنظر العام طابعها الخاص .

وهناك بعض المخرجين يستخدمون تأثيرات مثل هذه اللقطات دون منطق مقبول . ويستخدمونها كسياج أو زخرفة أشبه ما تكون بمنظر حلقة رقص في إحدى الأوبريتات ، ومع ذلك فيجب عليهم أن يأخذوا حذرهم ويتنبهوا لأن مثل هذه الأشياء تشوه تسلسل الفيلم . وهذه الضخامة تشبه خطيرة عندما تعرض كشيء إضافي على الموضوع إذ تخفى الفيلم وتضعف شأته . وفي هذا شيء من قلة الاحترام لهذه الأماكن الضخمة . وقد يكون فيه ما يشبه تكليف لمثلة كبيرة بتشيل دور صغير لا يليق بعبقريتها .

وإنني أعتبر أن شلالات نياجرا ، وبرج إيفل هما من الممثلين الذين لا يجب تسخيرهم في العمل بالأفلام بوصفهم من الكومبارس !

المحرر :

لا يمكن أن تظهر روح منظر طبيعي أو أية بيئة أخرى بمظهر واحد في أية

تلقته . وإتنا لشاهد أيضا على الانسان أن عينيه أكثر تعبيراً من عنقه وكتفيه . وأن لقطة منظر كبير العينين هي أم من الوجوه النفسانية من لقطة الجسم بأكمله . لذلك كان لزاماً على المخرج أن يبحث عن عيني المنظر الطبيعي فان لقطة المنظر الكبير لعيني هذا المنظر الطبيعي يجب أن يمثل فيها روح المنظر بأكمله أى الجو .

إن لقطات مناظر أصيلة لمدينة من المدن قد تكون غاية في الجمال وقد يكون لها جاذبية خاصة . ومع ذلك فإتنا قليلاً ما نجد فيها عيوناً التي تبدو فيها روحها . وكثيراً ما تتحول هذه المناظر إلى معلومات جغرافية . فان السياج الأسود لجسر من الجسور ومن تحته قارب (جندول) يتأرجح ودرجات سلم تنهى إلى المياه . الداكنة التي ينمكس عليها نور مصباح يوحى اليها بجو مدينة البندقية (فينيسيا) حتى إذا كانت هذه اللقطات قد اخلت في الاستديو وليست في ميدان سان ماركو بتلك المدينة .

وهكذا الحال فيما يتعلق بمجر حادث من الحوادث ، فانه كثيراً ما يكون أشبه بجو منظر من المناظر الطبيعية صور في لقطة المنظر الكبير بأدق تفاصيله . هذا وأن جو الانسان أيضا هوكل لا يتجزأ . وهذه الصفة لا يمكن إعطاؤه صورة عامة تظهر فيها جميع تفاصيله ، إذ أن لكل جزء من أجزائه تعبيراته الخاصة كيمييه سواء بسواء . ولذلك يجب أخذ لقطات مناظر كبيرة لهذه التفاصيل الفردية التي قد يكون لها مغزاها وتعبيراتها .

وإن فيلم (العليف) *Il Fantasma* المأخوذ من قصة (جيرارد هوبتمان) *Gherard H uptman* قد اشتمل على منظر ذى طابع حقيقى في صورة حلم من الأحلام . وفى هذا الفيلم كانت المناظر التي تمثل الحلم يشوبها ما يشبه الضباب ، بعكس المناظر التي تمثل الحقيقة . ويمثل الطابع التأثرى في هذا الفيلم في أن حقيقته لم توضح في بعض أجزائه تمام الوضوح . ولكن ما ظهر فيه هو بعض لقطات خاطفة لجو الدراما ، ولقطات لبطل الرواية الذي يحلم ببعينه كأنه يرى الحلم كما يراه المتمرج سواء بسواء .

وهناك فيلم آخر اسمه (اليوم المتأرجح) وليس في هذا الفيلم أى موضوع واضح . يستحق السرد ، إذ ترى فيه الطرقات تمر أمامنا وصفوف المنازل تتتابع أمام

حيوثنا في الوقت الذي نرى فيه شخصا وإقفا في مكانه دون حركة . فدرجات السلم كانت تبدو كأنها تصعد وتهبط تحت قدميه اللتين كان يبدو أنهما لا تتحركان ونرى في هذا الفيلم أيضا قطعة من الماس تتلأل في الواجهة الزجاجية بأحد المحال التجارية . حياقة من الزهر تنفتح وتنشق ويخرج منها وجه إنسان . كما نرى أيضا يدا تمسك بأحد الأكواب وأعمدة تتحرك كالسكرى في إحدى حلقات الرقص . ومصباح إحدى السيارات بنوره الباهر . ومسدا ملقى على الأرض .

ولم يعتمد مخرج هذا الفيلم إلا على قطعات خاطفة للبطل بمقاس المتظار الكبير . في حين أنه قد اعتمد كل الاعتدال على مثل تلك اللقطات العجيبة التي سبقت الإشارة إليها . وفي هذا يتمثل تأثير المناظر العامة في الفيلم .

بيتي دافيز

Bette Davis

نتقل فيما يلي مقالاً للمثلة الأمريكية الكبيرة بيتي دافيز له أهمية خاصة. إذ يبدو فيه التجارب السينمائية التي قامت بها هذه المثلة البارعة أثناء عملها السينمائي الطويل الملىء بالجهود العظيمة وبإنتاجها العجيب.

« إنكم قد أوليتموني شرفاً عظيماً عندما طلبتم مني أن أصف لكم الصناعة والفن السينمائي من وجهة نظر الممثلات ولكن هذا أمر من الصعوبة بمكان. ولا يجب أن تصدقوا أنني جديره بحل المشاكل التي تعترض زيبلائي الشهيرات الكبيرات، إذ من المستحيل أن تتكلم بطريقة عامة في المسائل السينمائية وعلى الأخص في المسائل التي تخصنا نحن الممثلات.

وكل ما يمكنني أن أعمله هو أن أحاول أن أقص عليكم ما قمت بتجربته بنفسى. وفي الحق أنني أعتقد بأننى أعرف السينما في معظم جوانبها، سواء الجوانب العلنية أو الجوانب الرديئة. وفي جوانبها الظاهرة أو الخفية. وهناك أشياء كثيرة يمكن معرفتها من هذه الجوانب ومن الدراسات والأبحاث التي قمت بها.

إن محرر وجاء كل ما يحيط بنا هو أشبه شيء بالضباب الصناعي، وأنى سأبين لكم حقيقة المثلة السينمائية وأحوالها. وسأحاول أن أقصمكم بأمرين اثنين. أولهما: أننا لسنا إلا طامعات في السينما، ونقوم بعمل يسررك أكثر مما يمكن أن يعتقده إنسان. وهذا طبيعي لأنكم مبشر الجماهير تعملون باستمرار على خلقنا وإعلاء أسمائنا، أو هدمنا والخط من قيمتنا طالما كانت هناك أفلام تعرض... أو ببساطة أخرى أننا خدامكم الصاغرون الذين يعيشون تحت رحمتكم.

إن اختيار الموضوع هو أهم شيء في مهنة المثلة. ولم يكن من الممكن أن تصل واحدة من الممثلات إلى المركز الذي وصلت إليه إذا لم تكن هناك موضوعات جيدة. ومن الممكن أن تقوم فأقد فتى قدير بإبداء ملاحظة عن تمثيل جيد في أحد.

الأفلام العادية العابرة . ولكن معظم المتفرجين لا يهتم إلا التسلية . ولا توقف التسلية في موضوع ما على مثلة بمفردها . ولذلك فإن بيوت الإنتاج تستخدم كثيرين من ذوى المواهب بقصد إيجاد غامات موضوعات تليق بكبار ممثليها وممثلاتها الرئيسيين ، ولكن قلما يحدث أن تقوم المثلة بنفسها بانتقاء الموضوع أو أن يكون لها مثل هذا الحق . أو من الممكن أن يؤخذ رأيها في ذلك . ولكن القرار النهائي إنما يتخذه دائماً مديرو الشركة المنتجة ورجالها المفكرون من ذوى المواهب .

ويحدث غالباً أن يعمل المخرج في بلدة صغيرة من بلاد الأقاليم مع المثلة الكبيرة بالدور المقبل الذى ستقوم بأدائه . وذلك إذا ما قرأ هذا المخرج جرائد الصباح في الوقت الذى تقرأها هي فيه أو قبلها . وأظن أن هذا ليس فيه غبن كبير كما يبدو ، لأننى أعتقد أن الممثلين والممثلات لا يصلحون للحكم على كل ما يختص بالموضوعات السينمائية . لأننا لما كنا لا يهتبا إلا الدور الذى سنكتب بمثله فإننا نفقد المقدرة على تبين ما فى الموضوع من ضعف أو عدم كفايته بالنسبة لمختلف الأدوار الأخرى .

وأنه قد يكون من قلة الذوق من جانبي أن أذكر الممثلات والنجوم اللاتي قد أضمن مستقبلهن سواء أكلن ذلك فى الماضى أو فى الحاضر باصرارهن على عدم توقيع العقود التى لا تسمح لهن باختيار المواضيع التى ترضين .

وهذا ليس معناه أن المنتجين كانوا دائماً على حق إذ أن بيوت الإنتاج يكون لديها دائماً موضوع جاهز على وشك الإنتاج قد يكون الدور الرئيسى فيه غير لائق أو قليل الأهمية بالنسبة لممثل بعينه أو مثلة بذاتها . ولكن الفيلم يجب إنتاجه فى أسرع وقت لتوزيعه فى الوقت المحدد له من قبل . ثم إنه منذ اللحظة التى يتم فيها التعاقد بين الممثلين والممثلات وبين المنتجين يجب دفع الأجور لهم سواء عملوا أو لم يعملوا وذلك لضمان تعرضهم للعمل بتلك الشركة . ويحدث عندئذ أن تطلب بيوت الإنتاج من المثلة أن تقوم بأداء دور غير لائق بها وبفنها ، ولو أنها تعلم أنها بذلك تأتى عملاً لا يتفق والعدل فى شيء . ولا تستطيع المثلة أن ترفض العمل رغماً من أنها يقيناها بهذا الدور قد تفقد احترام الجمهور وتقديرها .

أما إذا رفضت العمل وأداء دور ترى أنه غير موافق لما فإن تبعية ذلك هي إيقاف مرتبها ، وبالاختصار فإنها تلاقى عقابها بطريقة أو بأخرى .

وعند ما يقرأ الجمهور في إحدى الجرائد أن إحدى الممثلات قد خرجت غاضبة من مكتب مدير الإنتاج فإنه يقول في نفسه : « ما كثرا مصيبة هذه الممثلة . ومن المحتمل أن يكون السبب في غضب هذه الممثلة هو رغبته في حسم الإساءة إلى جمهورها الذي تسعى باستمرار للاحتفاظ به . »

إن عدد الأفلام التي تقوم الممثلة بتمثيلها كل عام هو مسألة لها أهمية لا تقل عن أهمية اختيار الموضوعات . فإن الجمهور يتعب ويضيق كل الضيق بالممثلة التي تظهر كثيرا في أفلام عديدة أمامه . وكما يضيق صدره أيضا عندما لا يراها بما فيه الكفاية .

وأن عدد الأفلام التي أقوم بأدائها في العام ليس عدداً في العقد الحالي الذي أبرمته مع الشركة . ولكنني أعتقد أن العقد الذي يحدد عدد الأفلام التي تقوم به الممثلة في العام بأربعة فقط ليس من شأنه أن يضرب بمهنتها أو يفنها ، ولا يكون فيه غبن أيضا على الشركة المنتجة التي تعاقد معها . وإنني لو كانت لي حرية الاختيار أو كان عندي الاستقلال في الاختيار لما تعدى عملي ثلاثة أفلام في العام وذلك لأن العمل السينمائي هو قبل كل شيء عمل مضن فيه كثير من المتاعب ويقتضي الكثير من الجهود . ولذلك فإني أعتقد أن الممثل يحتاج إلى إجازات طويلة بين الفيلم والآخر للراحة والاستجمام ، ثم لأنه يكاد يكون من المستحيل إيجاد أكثر من ثلاثة مواضيع تتفق مع شخصيتي وتتماشى مع مواهب وتستحق ما يدفعه المتفرج من مال في ظنير دخوله في السينما . وأنه ليس هناك ما يضيقني أكثر من أن يسألني سائل عن طريقي في خلق الشخصية في الفيلم . إذ من الممكن إعطاؤه أكثر من جواب وهذا يتوقف كلية على نوع الدور الذي أقوم بأدائه .

وإذا ما كنت جلة في فيلم من الأفلام الحديثة فإن كل ما أهم به كمثلة هو ما يتحس بملابسي وتصفيف شعري . والنفس الذي يجب على أن أستظهره ، وعلى الأخص الرغبة في القيام بأداء الدور بطريقة تجعله مطابقا للوضع .

وإنني أتناقش عادة في كل الأشياء المختلفة مع المخرج لكي أتأكد من أن
ههنا الشخصية متنازل بحيث تتقاضي كل سوء تقام وضياح الوقت الذي يكلف
كثيرا أثناء العمل .

وأود أن أضيف هنا أنني لم أقم قط بأداء أى دور لم أشعر بأنه يختلف تمام
الاختلاف مع شخصي الخاصة وليس فيه أى شبه مني .

لأنني في نهاية على اليوم أترك الشخصية التي أقوم بأداء دورها في حجري
الخاصة بالاستوديو ، حيث تنتظرني في صباح اليوم التالي . وإنني لا أريد أن يفهم
من العبارة التي قلتها أنني أعمل على طريقة الهاويات . والامر على العكس من ذلك
تماما إذ أنني أعمل كإحدى العاملات . وربما كان يفسر ذلك أنني لم أهتم قط بأن
أكون مثلة معروفة إلا في وقت العمل .

إنكم ليست لديكم أية فكرة عن مقدار اعترافي بالجميل لهذه العبارة التي قال
في هوليود ، وهي أنه من المستحيل على الإنسان أن يعتبر نفسه كما هو عادة .
فإنني بينما أقوم بالتمثيل أعيش في عالم الخيال . وأبث الحياة في شخصيات خيالية
أشبه ما تكون بأشخاص النقص الخيالية التي كنت أقرأها في الكتب الخرافية
أثناء طفولتي .

وبعد أن اتفق مع المخرج على طابع الشخصية التي سأقوم بأداء دورها ،
أتناقش مع مصمم الملابس (هاري كيلي) Harry Kelly ساعات طويلة فيقدم
لي بعض الرسوم التي تتفق مع الشخصية ومع جسمي ، وعندما تقرر في آخر الأمر
الملابس التي سرتديها الشخصية تبدأ الدبايس والإبر والخيوط في العمل
بالمصنع . ولما كانت عاملات المصنع المسهرات يظعن ويقعن بعمل الطرقات طول
السنة فانهن أصبحن يمشقن ويخلطن المثلة التي اعتدن أن يقعن بعمل ثيابها .
وأنه ولو أن دورهن ليس معروفا فإن شرف المهنة يدخل عندهن في حين العمل .
ويعملن كل ما في وسعهن مثلنا حتى تكون الملابس كاملة من جميع الوجوه ، وربما
كانت هؤلاء العاملات يعرفن جيدا أن آلة التصوير (الكاميرا) ستظهر أصغر
(ثنية) وأقل (كمرشة) ويكون من دواعي فخرهن اجتتاب مثل هذه
العيوب .

ومنى تم صنع هذه الملابس يجب أن تعمل البروفات عليها أمام العدسة ، وهذا أمر له أهميته ، لأن مصممي الأزياء عندنا يصرّون بحكم العادة ما هي الألوان والأقشة والموديلات التي تصلح في التصوير . ومع كل ذلك فإنهم يخطئون في بعض الأحيان . فإن الثوب الذي يبدو لطيفا أمام العين المجردة ربما لا تكون له نفس القيمة عند التصوير ، ولذلك يجب إعادة صنعه أو تغييره . وقد توفر البروفات الأولية للأثواب على بيوت الإنتاج السينمائية مبالغ باهظة من المال . وإلا لوجب اتفاقا في إعادة اللقعات .

وأن بروفات تصفيف الشعر لا غنى عنها لنفس هذا السبب . لأننا إذا اقترينا أمام آلة التصوير (الكاميرا) دون أن نغنى بتصفيف شعرنا لكنت النتيجة وخيمة . إلا إذا كان المصور معتادا على العمل معنا فهو عادة يطلب عمل تجارب تصويرية ليكتشف الأضواء الأكثر تناسبا مع ملامحنا وهيئتنا . وبعد أن تم كل هذه التجارب ويوافق عليها المخرج ومدير الإنتاج نكون على استعداد للبدء في العمل الحقيقي في الفيلم .

كل هذا كما أوضحتم هو الإعداد المعتاد الذي يتطلبه كل دور من الأدوار الحديثة .

وأما إذا كنت أريد القيام بأداء دور شخصية تاريخية أو شخصية من شخصيات قصة مشهورة . أو شخصية إنسان له طبيعة غير عادية فإن هذه الواجبات الصغيرة تعدد وتزداد ، فأخصر ساعات كاملة لقراءة سيرة هذه الشخصية ، وللدراسة حياتها وعاداتها حتى أصبح على معرفة كاملة بما يحيط بها وأكون قادرة على أن لا أحمل شيئا لا يتفق مع الشخصية المرسومة .

ويمكنكم أن تصورا الوقت الذي اضطر الممثل (بول مونى) Paul moni إلى إضاعته في إعداد دورى (يامتور) و (زولا) . وإذا كانت الشخصية التي أقوم بأداء دورها هي شخصية تاريخية فأتى اجمع أيضا بعض الوثائق والصور الخاصة بالعصر الذي كانت تعيش فيه هذه الشخصية . هنا ويجب العناية بعمل بروفات

لما كياج عناية كلمة للحصول على تشابه دقيق مع تلك الشخصية التاريخية . كما أن ملابس ذلك العصر يجب دراستها دراسة دقيقة لتجنب وقوع أخطاء في التفاصيل . أما الشخصيات الخيالية مثل شخصية (ميلدريد) Mildred في فيلم (الرقابة الإنسانية) Of human Bondage فإنني قد تأخلت من القصة دليلاً ومرشداً فأخذت أقرأها . وأعيد قراءتها حتى عرفت طريقة تفكير هذه الشخصية حتى المعرفة . وقد جمعت أوصافاً متفرقة في القصة لكي أكون فكرة عن ملابس هذه الشخصية وسلوكها . ولكن من الواجب على أن أعرف لهجة أهالي لندن وهي لهجة تصعب على مثله أمريكية وقد أمكنتي حل هذا الاشكال بدعوة أحد الانجليز الذين يتكلمون بلهجة لندنية للإقامة معي . وقد أمضينا ستة أسابيع قبل بدء الفيلم لم تتكلم فيها إلا باللهجة اللندنية حتى إنني أصبحت لأشعر طوال فترة عمل الفيلم بأنني كنت استعمل اللهجة اللندنية دون غيرها .

وإن أظن في بعض الأوقات أن الأشخاص الذين يشاهدونا على الشاشة يطلبون منا أقل مما نطلب نحن من أنفسنا على أن نغراماً ولما شديدين بتحقيق الشخصية التي أمثلها تمام التحقيق . -

ومن المعلوم أن لكل مثل طريقته الخاصة لاستظهار النص الخاص به وصحيح أنني أخصص وقتاً طويلاً للحوار قبل أن يبدأ العمل في الفيلم ، وأتوغل في التاريخ وأطور شخصيتي . ومع ذلك فإنني بندر أن احفظ الحوار حفظاً تاماً قبل اليوم السابق على يوم التصوير . وهكذا يبني الحوار جديداً في ذاكرتي يوم العمل . ولصكن عندما يكون هناك موقف من المواقف الصعبة أو حوار طويل ، فإنني أدرسه قبل التصوير بسعة أسابيع . لأنني أعلم جيداً أنني أكون مجهداً أيام العمل ولا أستطيع أن أدخل في ذاكرتي مثل هذا الحوار الطويل .

أما أثناء العمل فإن الشركة المنتجة تعمل كل ما في وسعها لمساعدة المثلة ومعاونتها على تركيز نفسها في دورها ، إذ تخصص للثلة الأولى حلقاً خاصاً . وخطاطة خاصة تهتم بأن تكون ملابسها نظيفة ومكوية . كما يجب أن يكون لها (ماكياج) خاص للاعتناء بالماكياج . وغرفة صغيرة خاصة بداخل الاستوديو حيث تستطيع الاستراحة ودراسة دورها في أثناء أوقات الانتظار الطويلة طوال النهار وبعض الليل .

وأنا عندما نبدأ العمل في فيلم من الأفلام يصبح من المستحيل علينا أن نقوم بعمل أى شيء آخر قبل الانتهاء من هذا الفيلم .

وأن المثلة الفنانة ذات الضمير الحى تصبح مجتهدة في آخر يوم العمل فكريا وجسانيا لدرجة أنها لاتستطيع أن تفكر في أى شيء آخر إلا في الراحة التامة التي تقيدها . وأنه من حسن حظي أو من سوء حظي أنني من أولئك الممثلات ذوات الضمير .

أما إذا كان الدور قليل الأهمية فن الواجب تكرار العمل مرتين للخروج منه بشيء له أهمية . وإني أشعر برغبة شديدة لأن أقول دائما بعد نهاية الفيلم ، إني عملت كل ما في وسعي وقدمت أحسن ما عندي .

ربما كنتم تدهشون عندما تسمعون منا بعد العمل إننا نكاد نموت من التعب . وأحسن طريقة لدى لاقناعكم بذلك هي أن أظهر لكم بدقة كيف نشغل في الأفلام وأصف لكم يوما من أيام عملنا المعتاد ، فإنني أشعر حوالى الساعة السادسة أو السادسة والنصف صباحا بمن يربت على كتنى بنظرة ولكن بإصرار لإيقاظي من نومي وتوقف ساعة البدء في العمل على المسافة بين منزلي والاستوديو كما توقف على صعوبة الماكياج الواجب عمله لي في ذلك الفيلم الذي أقوم بالتمثيل فيه . وبعد وصولي إلى الاستوديو أقضى ساعتين في غسل شعري وتجفيفه وتصفيفه وعمل الماكياج . وطاعة أجد الوقت الذي يكفي بالكاد لارتداء ملابس والوصول إلى الاستوديو في الساعة التاسعة . ويتوقف عدد البروقات التي أقوم بعملها على المخرج وحده . فإن هناك بعض المخرجين يعتقدون أن عددا كبيرا من البروقات يضمن نجاحا كبيرا في وقت التصوير وأنه كلما زاد عدد البروقات كلما ازداد نجاح العمل . أما فيما يتعلق في فإنني أرى أن البروقات مهما تعددت لن يكون فيها الكفاية لأنه في أثناء هذه البروقات يتعلم الممثلون كيف يعملون سويا .

وأن يخرج أحد الأفلام العادية لإنتاج من درجة (ب) لا يمتلك إلا رأسمال بسيط ، وليس لديه إلا جدول عمل يستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع لا يستطيع ان يضييع وقتا كثيرا في البروقات وهكذا يصبح الفيلم معيبا ويبدو تمثله ضعيفا ولكن الأفلام التي من درجة (١) تتطلب رأسمال ضخمة وعملا طويلا يستغرق .

سنة أسابيع أو سبعة . ومن الممكن أن تعمل له عدة بروقات في حدود هذا الوقت .

وبعد أن نتهى من البروقات يصبح مدير التصوير حراً في إضاءة البيئة . ويأخذ في توزيع الأضواء على الأشخاص المشاهدين للنجوم . وهذه الطريقة تتيح للبيئة الوقت الكافي للراحة ولعمل الماكياج اللازم وخلافه . وتعمل بروقة أخيرة للثلاثين وللصور ولهندس الصوت ويعدّد يبدأ العمل في تصوير القطة .

أما إذا أخذت القطة مرة واحدة وظهرت صلاحيتها فإن هذا يعتبر أعجوبة . لأنه قد جرت العادة أن تؤخذ كل لقطة من مرتين إلى أربع مرات . لأنه لكي تكون القطة سالحة يجب أن يوافق المخرج على التمثيل والإلقاء ويكون المصور ومهندس الصوت راضين عنها ولا سيما هذا الأخير الذي يدق كثيراً . وأن مهندس الصوت يجب أن يسمع كل كلمة أو همسة بوضوح دون أن تحتلط بأي صوت أو ضجة خارجية مثل صوت محرك الطائرات أو السيارات التي تمر ، أو سعال أحد الأشخاص أو وقع خطوات إنسان أو أى صوت عرضي آخر .

وأن الأشياء العديدة التي قد تلف لقطة من اللقطات سواء بالنسبة للكاميرا أو جهاز تسجيل الصوت لا يمكن لإنسان أن يتوقعها من قبل . ولذلك فإن الفنانين يعرفون جيداً أنه من الصعب أن يحتفظ الممثل بطبيعته بعد القطة الثالثة ، ولذلك فإنهم ينلون كل ما في وسعهم من جهود حتى يتم كل شيء على ما يرام . وما أكثر ما يلزمهم من الصبر والحيلة ، فقد ينقلب في أحدث الأحيان أن الممثلين أنفسهم يصبحون مسئولين عن أية لقطة غير سالحة . ونحن معشر الممثلات لا نعرف دائماً أن نقدم للمخرج كل ما يطلبه منا . وقد يحدث أحياناً أن ترتبك وتلتجج في لقطات ويمكن تبين مقدار نجاح يوم من أيام العمل في الاستوديو من مقدار ما يتم من تعاون بين المخرج والفنيين الذين يعملون معه وبين الممثلين . لأنه ليس من يئتنا من يستطيع أن يعمل بمفرده وكل منا في حاجة ماسة إلى الآخر .

ونحن نشغل باستمرار ، ولدينا ساعة واحدة لتناول الغذاء ثم نعيد النظر في تصليح الماكياج وتصفيف الشعر ، وبعدما نستأنف العمل .

ويتمى عملنا اليوم عادة في الساعة السادسة ويقضى الجانب الأكبر من مدة نصف ساعة في صالة العرض لرؤية اللقطات التي سبق أخفها في اليوم السابق . ثم يذهب كل منا إلى غرفته الخاصة ويزيل الماكياج . وبعدنا نعود إلى ارتداء ملابسنا العادية ثم نرجع إلى منازلنا التي نصلها بين الساعة السابعة والثامنة مساء . ولكن العمل لا ينتهى عند هذا الحد إذ أننا نتناول طعام العشاء ثم يتمى كل منا جانباً وبأخذ في استظهار الحوار الذى سيقوم بإدائه في اليوم التالى . أما الساعة التي نذهب فيها إلى فراشنا فهي العاشرة والنصف . وفي الواقع أن الماكياج لا يكون له أثر كبير على العيون المجهدة .

هذه هى قصة يوم من أيام العمل . وإنى أؤكد لكم أن هناك عملاً مضنياً في كل دقيقة من هذا اليوم . وإنى لا اعتقد أن فى وسعكم أن تدلوني على مهنة أخرى تتطلب مثل هذا العدد من ساعات العمل الجدى الذى يستعمل لإنتاج شيء . يجب أن يشاهده ملايين البشر ويصدروا حكمهم عليه ويوزع على العالم أجمع .

ويستتبع من كل ذلك أنه يجب أن يكون لنا ضمير حى ونفصر بما علينا من مسئولية نحو هذه الجماهير . ولهذا يتحتم علينا أن نبدل كل ما فى وسعنا حتى ولو كانت لقطات الفيلم مجهدة لنا ولاعصابنا . هذا ويجب اعتبار كل منظر من المناظر كما لو كان هو المنظر الوحيد الذى تشاهدونه في صالة العرض . ولذلك وجب علينا أن نضع فيه كل مقدرتنا الفنية وكل ما نستطيع تقديمه .

ومن حسن الحظ أن غالبيتنا لديه حب الابداع . وإننا جميعاً شديداً الرغبة فى أن نكرس السنين زهرة شبابنا وأسمى أيام عمرنا .

إن هوليود تدفع لنا أجراً طيباً . وتكافئنا مكافأة مرضية ولكن التصفيق والمهتاف الذى تلقاه من الجماهير هو الذى يدفعنا إلى الاستمرار في التقدم والتحسين . ولهذا فإننا فى حاجة لأن نعرف ما تحبونه . وقد تمسطينون أن تقولوا أن هذا شيء بسيط ، ولكن هدف مهنتنا هو منحكم لحظات من البهجة والسعادة . وأن متمكم هى وحدها مقياس نجاحنا .

وإنكم معشر الجماهير أشبه شيء بالوقود الذى يغذى التيران . ولا يجب أن

تعتقدوا أن تقديركم لنا لا يرضينا فإتانا إنما نعيش من أجل الحصول على هذا التقدير .

وفضلا عن هذا كله فإن العناية والنشر إنما هي مشكلة من المشاكل الأخرى . التي تفترض حياة المثلة السينمائية . فإن العناية تأخذ منا وقتا طويلا . ويضاف هذا إلى التزاماتنا الأخرى نحو شركات الإنتاج ، وذلك لأن العناية هي جزء عظيم الأهمية في تحسين مستقبل الممثل . وهذا يتطلب كثيرا من العناية .

وهناك آلاف وآلاف من الرجال والنساء تستخدمهم شركات الإنتاج . وتستخدمهم أيضا الممثلات انفسهن للعناية بعمل العناية اللازمة لهن . وهؤلاء يعملون للكشف عما يمكن استغلاله للعناية لكل ممثل أو ممثلة . ومتى توصلوا إلى ذلك يعملون على استغلاله باستمرار ويمتد الحيلة والعناية . وإنكم بفضل العناية وحسنا قد كوّنت فكرة عن حياتنا الشخصية . أى حياتنا الخاصة خارج التمثيل . وأنه من مصلحتنا أن نقوم تعاون وثيق بيننا وبين رجال العناية .

هذا وإتانا حيثما نذهب نجد من يحاول أخذ صورة لنا . بملابس حديثة . أو بملابس رياضية مختلفة أو من يقوم بتصويرنا في داخل مساكننا . وإتني أنا شخصيا لم أومن في يوم من الأيام بهذا النوع من العناية الذي يعتمد على النشاط التجاري . ولو إتني في بداية عهدي بمهنة التمثيل — نظرا لبعض ظروف خارجة عن إرادتي — قد قبلت استغلال اسمي للعناية لبعض المنتجات التجارية .

كما إتني لا تتجنبني الصور المقصود بها العناية والتي تصورني في ملابس السباحة . أو بملابس المنزل . لأنني اعتبر أن في هذين النوعين من التصوير إلمة لتوق الجماهير . واغضب أشد الغضب عندما تؤخذ لي صورة من تلك الصور التي نطلق عليها اسم الصور المثيرة الحساسة Stunt Pictures وإتني لا أعتقد أن هناك من يتخذ من يمثل هذه الصور أو يقع قريبة في حياتها . فإذا ما ظهرت إحدى الممثلات وهي تلعب الجولف — وهي لا تفهم شيئا من هذه اللعبة — فإن من له أقل دراية بهذه اللعبة يكون له الحق في أن يتأفف من هذه المثلة ويشتم من رؤيتها في تلك الصورة . وأن ما قلته لكم قد يكون قليل الأهمية ولكنني أدركت في صميم نفسي إحساس دقيق بكل ما يتصل بفن الممثل لأنني إذا ما كنت بتمثيل منظر أبدو فيه

«ميلة بالماء» ، أعتقد أنه من الضروري أن أبتل حتى ولو كان ذلك يؤثر في مظهرى الخارجى .

وهكذا الحال إذا كنت لابد أن أقوم بالتمثيل في منظر أظهر فيه والعصى تنال على جسدى بالضرب من بعض الصبية الأشقياء كما حدث ذلك في فيلم (المرأة الموصومة) **Marked Woman** فإني لا أريد أن أخرج من بين أيديهم كما لو كنت خارجة من الدير منذ خمس دقائق . فإن المتفرجين أذكيا . إلى درجة كبيرة ولا يسمحون بشيء من هذا القبيل ، وأخجل من خدامهم . وربما أكون قد ورثت ذلك عن أجدادى الذين اشتهروا بالدقة وخلفوا لى ضميرا حيا إلى درجة بخيفة ..

وإننا معشر النجوم إلى جانب الوقت الذى يستغرقه منا التصوير تقضى ساعات طويلة مع الصحفيين سواء الاستوديو أو في المخرج . فكثيرون منهم يأتون من جميع أنحاء العالم . وهناك أيضا أولئك الذين يكتبون في المجلات السينمائية ويرغبون في تعرف أرائنا حول آلاف المسائل المتشعبة . وبالرغم من أنى لا أعتقد أن أرائنا فى مثل هذه المسائل قد يكون له أى وزن ومع ذلك يجب أن أفرض أن السكبات التى يضعها كاتب المقال على لساني لابد أن تؤثر في قيسى وتكهننى !

وأن هؤلاء الكتاب والصحفيين يصبحون أحياء كل السخاء عندما يكتبون حنا ويوصون صفاتنا . ولذلك فإننا نعترف لهم بهذا الجليل . ولهذا فإننى سأشعر دائما بالتواضع وأنا فى مجلسهم .

وبودى لو يكون فى خيالى شيء من العظمة أو من الفزع أو من السرية حتى أستطيع أن أكشفه لهم بحيث يستطيعون أن يفكروا فى شخص بعد أن ينصرفوا من حضرتى ويقولون : ما أجمع حياة بيتى دافيز .

ويمكننى القول إجمالا بأتى أثناء السنوات العشر الأخيرة من حياتى لم أقم فيها بأى شيء غير العمل السينمائى الشاق .

هذا وأن من أعظم بلايا العناية وكوارثها هو ميلها إلى المبالغة والافراط . فإن عمل دعاية كبيرة لمثل بأقوال لا تتفق مع حقيقته أكثر إضرارا به من عدم

البحاية له الخلافا وإني أذكر توصية أوصاني بها مثل شهر في بداية صدى هذه المهنة وقد قال لي أمتير للثل الذي يبدأ العمل بالسبنا أن يتم قيمة عمله الحقيقية أمام الكاميرا أكثر من اهتمامه بأية دعاية لا يستحقها .

ويوجد في هوليود أمثلة لا عد لها ولا حصر لمثلين جدد تعمل لهم دعاية زائدة . ولكن يمكن القول من ناحية أخرى بأن المثلة ذات المركز الفني الوطيد والتي تعمل لها الدعاية بطريقة طبيعية لا يجب أن تهمل أية إشارة تفسحها مما يظهر في المجلات والصحف ، لأن هذا أمر جوهري للحفاظ على حياتها المهنية كالعمل الذي تقوم بأدائه تحت أضواء الاستوديو سواء بسواء .

أما كيف يمكن لأي إنسان أن يصيب قدرا من النجاح في أية مهنة من المهن فإن هذا أمر يستمر حله من أم الأمور . ولا اعتقد أن النجاح وليد الصدقة وحدها بل يجب أن تكون هناك أسباب أخرى . فإن النجاح المنهي هو في الحقيقة أحد الأشياء التي يصعب فهمها فإنه قد يحدث أن نجد مثلة تقسم في الحضيض في لحظة وتصبح محبوبة من الجميع لا يتم بها إنسان ولكن يكفي أن يأتي طرف جديد بتغير فيه مجرى حياتها وتلقى النجاح معبودة الملايين من البشر .

ويتكلم الناس كثيرا في هوليود عن ضربات الحظ . ولكن هل هذا تفسير مقنع وهل فيه ما يرضى ؟

إن المثلة التي نجحت واشتهرت من المحتمل كثيرا أن تكون قد أمضت سنوات عديدة بين العمل والأمل ، ولابد أنه كانت لديها الشجاعة الكافية والإيمان والثقة بنفسها ما بقيت متصلة بمهنتها رغمًا من كل ما كان يبدو عقبة كأداء في سبيلها ، وفي آخر الأمر استطاعت أن يكون لها الحق في أن عالم السينما شخصية لها أهميتها وقيمتها وليس في هذا العالم من يحصل على شيء من لا شيء . وليس ثمة شك في أن الحظ قد يساعد كثيرا على الوصول إلى قمة المجد . ولكنه لا يتركنا نبقى فوق تلك القمة فإن كل مثلة تقسب نجاحها في مهنتها إلى الحظ إما أن تكون كثيرة التواضع أو قليلة الإدراك لقيمتها الفنية .

ويجب على المثلة أن تعمل جديا للوصول إلى المراكز الأولى في الصناعة

والفن السينمائي . فإذا ما وصلت فن الصب عليها الاحتفاظ بمركزها لأننا معرضون . للتقد والغيرة سواء من جانب أصدقائنا أو من جانب أعدائنا . ويجب علينا أن نكافح باستمرار لكي نبقى في المستوى الذي بلغناه وربحناه بجهدنا واجتهادنا وزيادة ثقافتنا .

وهناك في العمود التي نبرهها مع شركت الإنتاج بند مضحك يقول أن المنتج يعتبر أعمالنا ذات طبيعة خاصة وبمنازة . وهذا البند يعجبنا كثيرا ولكنه ليس هو المفتاح الوحيد الذي يفتح مغاليتين أسرار النجاح في هوليوود . وأنه بالعمل الجاد وحده يتم الحصول على النجاح . وكذلك يجب على المثلة أن تكون متمتعة بصحة جيدة وأن تكون لها إرادة قوية لا تززع ولا تجعلها أمام عتبة من العقبات .

فإذا كنت أيتها المثلة المبتدئة طموحة ، وإذا كنت تريد أن ترتقي إلى الصف الأول من صفوف مهنة الممثلات فاعليك إلا أن تقوى إيمانك بوجهيتك . ويجب أن يكون هذا الإيمان قويا بما فيه الكفاية حتى يبعد عن طريقك كل ما من شأنه أن يفقدك الشجاعة . واعلمي دون توقف ودون هوادة ، عندئذ ، وعندئذ تطسبكون أمامك الاحتمال بأن تصير يوما ما نجمة لامعة وهذا لا يتوقف إلا عليك أنت وحدك .

جون باريمور

John Barrymore

١٨٨٢ - ١٩٤٢

إن الممثل الأمريكي الكبير جون باريمور الذي كرس كل نشاطه سواء للسرحة أو السينما يوضح في الصفحات التالية الصناعتين الفنييتين اللتين يشتمل فيهما فن التمثيل ، سواء في اختلافهما أو في تشابههما .

أي الصناعتين تفضلون ؟ هذا هو السؤال الذي يوجه دائماً إلى الممثل الذي عمل في المسرح وفي السينما .

ولأنه لمن السهل نسبياً الإجابة على هذا السؤال ومن العدل اعتراف الممثل بما يفضلونه منهما .

أما فيما يختص بي فسوف أقول ببساطة بأن الوقت الذي قضيته في هوليوود كان أسعد فترة من فترات حياتي . ولكن يجب أن يكون مفهوماً أنني إذا أقول ذلك لا أقصد أنني أحتفظ بذكرى ليست سعيدة للمسرح .

ففي المسرح جو أكثر سحراً من جو السينما ، وله نوع من الجمال لا يمتاز به الاستوديو السينمائي ولا يحاول أن يكون له .

وهناك سؤال آخر يتلو السؤال السابق ، ولكن لا يمكن الإجابة عليه ويمكن تلخيصه فيما يأتي .

ألا تصدقون أن فن الممثل المسرحي يتفوق على فن الممثل السينمائي ؟ وهذا أشبه بالسؤال الذي يوجه إلى رسام عندما يسأل عما إذا كان الرسم بالزيت أكثر قيمة من الحفر أو الرسم بالألوان المائية ، وهكذا فإن انتقاء صناعة التمثيل السينمائي على أساس مقارنتها بصناعة التمثيل المسرحي هو أشبه ما يكون بالمحل

من قيمة صورة مطبوعة لأنها ليست مرسومة بالألوان المائية .

إن هذين الفنين وهاتين الوسيلتين من وسائل التمييز مختلفان كل الاختلاف . وكذلك تختلف هاتان الصناعتان فيما بينهما ولو أن لما كما هو مفهوم بعض جوانب مشتركة .

وكا أن الرسام بالألوان المائية والحفار يجب عليهما أن يعرفا قبل كل شيء كيف يرسمان ، فإن الممثل المسرحي والممثل السينمائي يتحتم عليهما أن يعرفا كيف يمثلان . وأن يكون كل منهما كفؤا ومخلصا في أداء دوره . وأن يعرف كيف يعبر عن الأحاسيس وأن يظهر في التمثيل طبعيا دون أن يشعر بأية حاجة إلى إحماء من الجمهور . ومع ذلك فإن هاتين الطائفتين من الممثلين تراعيان هذه المبادئ في ميدانين مختلفين وفي أحوال مختلفة ، حتى ليكن أن يقال عنهما إنهما متشابهان بوجه عام فقط .

ولقد حاولت أن أوضح كل هذا لآتي عندما أكتب بصفى مثلا يتبادر إلى ذهنى هاملان .

أولا : إن المقصود هنا قبل كل شيء التمثيل السينمائي ، وثانيا : أن بعض الناس يرون أن هذا النوع من التمثيل هو شيء لا وجود له . وقد أثبتت هذه المسألة على ما أعتقد من جانب ممثل المسرح الذين حاولوا الاستيلاء على مهنة التمثيل السينمائي (التي وصلوا إليها) دون أن يفهموا أن هذا العمل هو صناعة فنية تختلف عن صناعة المسرح .

وإن أولئك الذين قد فهموا حقيقة الأمر بطريق المصادفة قد احتفظوا بالرغم من ذلك بأرائهم القائلة بأن الطريقة الوحيدة الصالحة للتمثيل في السينما هي طريقة التمثيل المسرحي . وأن كل التعديلات التي فرضتها السينما هي أخطاء وتحمل في طبيعتها الدلالة على صغرهما وقلة جبرهما .

أما الممثل الذي يعلم بأن السينما هي وسيلة خاصة من وسائل التمييز فإن دراسة هذه الصناعة الفنية الجديدة هي بالنسبة له صناعة محبة إلى نفسه ، وإذا

ما عرفها يستطيع أن يزيد من موهبته ويطور وينمي فضاءه ومعلوماته في ميدان أكثر اتساعاً وأوسع مجالاً .

ويجب عليه قبل أن يصل إلى هذه الدرجة أن يتجاهل كثيراً من الأشياء التي تستعمل في التمثيل المسرحي .

وأنه إذا ما تأمل الممثل المسرحي قليلاً لأدرك أنه يوجد في المسرح كثير من المصطلحات المتفق عليها وهذا واضح كل الوضوح - حتى أنه لا يفتب عن الممثلين الذين يأخذون قواعد قانون التمثيل تقنية مسلم بها ، أن هذه القواعد لا يؤخذ بها في السينما .

ولنضرب لذلك مثلاً بأن الممثل في المسرح يجب عليه أن يهمس ببعض الكلمات حسب معنى العبارة السابقة مثلاً . ومع ذلك فإنه لا يستطيع أن يهمس حقاً لأنه يتحتم عليه أن يعمل على أن يسمعه المتفرج الجالس في آخر الصفوف والذي دفع عن تذكرته ومن حقه أن يتمتع بسماع المسرحية كلها بكنفه من المتفرجين . ولذلك فإن الممثل المسرحي مضطر للكلام بنغمة هي النغمة المسرحية المتفق عليها . أما الممثل السينمائي فإنه على العكس من ذلك ، يستطيع أن يهمس بأية عبارة يقولها . وذلك لأن الجمهور الذي سيحضر لمشاهدة سيجتمع بأكمله في مكان يعادل كله الصف الأول من صفوف المسرح .

وإن هذا المثال الصغير يعطينا فكرة عن ذلك العمل المتعدد الذي يجب أن يقوم به الممثل المسرحي الذي يريد أن يعمل في التمثيل السينمائي . ومن جهة أخرى فإن الممثل المسرحي يستعين بجمهور يساعد على الحبكة المسرحية ، فإن قوة التصور عند هواة المسرح وإرادتهم القوية وتجاوبهم مع ما يحدث على خشبة المسرح الذي يقبلونه كفضية مسلبة أو حقيقة واقعة ، كل أولئك هو المعاونة التي يقدمها الجمهور للمثل المسرحي .

أما هواة السينما فليست لهم مثل تلك الحساسية ، فالكثيرون منهم لم يضعوا أقدامهم في المسرح مرة واحدة في حياتهم . وتعودوا دائماً على رؤية حقيقة الأشياء . كما أن الممثل السينمائي يتحتم عليه أيضاً أن يتمشى مع مثل هذه الحقيقة

والواقعية . ومن الممكن للمثل الذى على منزهة قريب فى التمثيل السينمائى أن يدعى للتمثيل فى منظر لا تبدو فيه سوى شجرة دون أى شئ آخر . ولكن لما كان يمثل إلى جانب شجرة حقيقية فيجب أن يكون تمثيله تمثيلا طبيعيا كاملا .

وقد يثير التمثيل الذى فيه شئ من المبالغة على خشبة المسرح ضحك الجمهور . ومع شئ من الإرشاد والتوجيه يستطيع الممثل المسرحى أن يصبح فى أسرع وقت صالحا للعمل فى السينما ، فهو يتخلص من كل ما يضاهيه فى تجاربه الماضية ويتعلم كيف يتمتع المهنة الجديدة ، ومتى عرف خفايا الصناعة الفنية السينمائية حتى المعرفة فإنه يجمع كل ما أخلده من المهنة المسرحية . وتحملة فضائله ومعرفة السابغة أفضل من المثل الذى بدأ العمل فى السينما من عرض الطريق دون أن يكون قد تلقى شيئا من التعليم والمران .

ومن المفهوم أنه حتى بعد أن ينجح الممثل المسرحى على الشاشة فإنه تنقص بعض الأشياء . وأن كل ما يشكو منه هو عدم وجود الجمهور الذى يصفق له . وكل ما يؤله أنه يقوم بالتمثيل أمام جماعة الفنانين والفنانيه وحدهم . وهؤلاء الفنيون يهتمون بمعلمهم أكثر مما يهتمون بالتمثيل والممثلين الذين اعتادوا رؤيتهم دائما .

وإلى أسلم بأن الممثل يتألم من حرمانه من هذا التيار القريب الذى كان يصل إليه من خارج خشبة المسرح - أى تشجيع الجمهور - لأن الفكر والإحساس هى أشياء لها طبيعة مماثلة لطبيعة التيار الكهربائى . وأن شخصية الممثل وطباعه قد تصل إلى وضعه على اتصال مباشر مع أذهان جمهور التفرجين الذين يتلقون تمثيله كما لو كانوا يتصلون به اتصالا تليفونيا .

وهذه هى الطريقة الوحيدة لتوضيح النفوذ الذى يكاد يكون مغناطيسيا والذى يستحوذ بعض الممثلين على الجمهور ، ولهذا فإنه إذا كان الممثل يشكو من حرمانه من هذا التيار المفيد فإنه أتعطف عليه كل العطف .

ولكن إذا كان توجيه الجمهور هو الذى ينقصه حقا بحيث لا يشعر أثناء تمثيله بهزات المعجبين أو الناقدين التى تقدر له وتعرفه إذا كان يسير فى الطريق

المستقيم أو يسير في الطريق الخاطئ ، وتسمح له أن يسير على مسدى هذه الإرشادات ، فإن هذه الشكوى تصبح في السينما شيئا لا معنى له وأمرأ لا يتفق مع المنطق .

وفي الواقع أن الممثل السينمائي لديه فرص كثيرة لا تتقارن نفسه ومراقبة تمثيله . ويستطيع أن يرى أثر تمثيله على الغير وأن يصلح تمثيله ويكمله . وهذا يتم قبل أن يشاهد الجمهور تمثيله في الفيلم فهناك المخرج قبل أي إنسان ، والغرض في المخرج أنه رجل لطيف وذكي ويعرف كل ما يريده . ولا يحاول تعذيب الممثل ومضايقته ، وإلا لما حصل على أية نتيجة مرضية . ولذلك يمكن القول بأن هناك المخرج الذي هو ناقد الممثل الشديد والأكثر خبرة ، والذي يحدد بالممثل الاصغاء لنصائحه وإرشاداته قبل تصوير القطة بدلا من العودة إلى أخذ القطة من جديد في اليوم التالي . وقد يحدث في المسرح أن نسبح من يقول إنه يجب عمل بروقات في اليوم التالي لإصلاح خطأ وقع أمام مئات من المتفرجين .

ومن الممكن أن يرى الممثل في الاستوديو القطات التي تم تصويرها في اليوم السابق وهو جالس في صالة العرض ينظر تمثيله بكامل الحرية . وعندئذ يستطيع أن يميز ما هو جيد بما هو ردىء لأنه يرى نفسه . وإذا كان يعمل مع أفاس أذكيا يستطيع ألا يخفى عدم رضاه عن القطات التي رآها . وأن يتاح له الفرصة لأن يحسن نفسه بإعادة تصوير هذه القطات على الوجه الأكمل قبل الانتهاء من الفيلم .

ويجب أن يتعود الممثل في الاستوديو على تصميم تمثيل الدراما منذ بدايتها حتى نهايتها دفعة واحدة ، وأريد بهذا أن أقول إنه يمكن استعداده لتقبل منظر بذاته في أية مرحلة من مراحل الدراما . وقد يحدث أن يبدأ تصوير الفيلم بأخر موقف من مواقفه . ويجب على الممثل أن يشعر هذا عملا من الأعمال السينمائية الفنية . وإذا لم ينجح في إيجاد تلك الوثبة التي كانت له في المسرح يجب عليه أن يتخرج طريقة لوضع نفسه طوعا في الجو الدرامي لكل منظر من المناظر المنفردة . وبما أنني قد أخذت في الإجابة على الأسئلة المختلفة التي توجه طامة للثل السينمائي حول عمله وسلوكه وموقفه من هذا العمل فإنه يحسن أن أستمع في حديثي فأقول إنه إذا ما سألتني سائل قائلا :

هل تجد أن العمل التعاوني الذي يحدث في السينما هو عمل ضار بالممثل ؟

وإني أجيب على السؤال بقول . كلا . بل أن الأمر على العكس من ذلك تماما . إن ما أعنيه على العمل الجماعي هو ترك العمل يمر بين عدد كبير من الأيدي . وإني أود هنا أن أقوم بمقارنة العمل السينمائي بالعمل المسرحي ولكن هذه المقارنة تقوم على أساس معظم الاعتراضات التي يبدونها في هوليوود

وإن كون الدراما من عمل مؤلف واحد هو اصطلاح مسرحي بحت ولا يميم في شيء . إذا كان السيناريو قد كتبه ثلاثة أشخاص أو أربعة إذا كانت نتيجة تعاونهم سوية مرضية . وإذا كان الممثل المسرحي يجب بأن هذا الأمر في أغلب الأحيان ليس شيئا مرغوبا فيه فإنه يجب أن يوافق أن هذا يحدث لأسباب أخرى هي دون شك أشد خطرا من تعدد المؤلفين . فإني عندما أقرأ مخطوطا لا يتأثر رأيي بأنه قد كتب بأيدي خمسين يدا أو بيد واحدة .

إن الأفلام هي نتيجة عمل جماعي لأنها في معظم الأحوال تتطلب تعباً وعلا سريعا متواصل مستطيلا لا يمكن تركه في يد فرد واحد . ومن الممكن أن يكون في ذلك شيء من الضرر .

إن فوق الجماهير وإدراكها أو قل ما تشاء ، يتطلب طرح أفلام جديدة على العوام . ولكننا إذا أخذنا على الأفلام أنها تخرج إلى حيز الوجود بواسطة عدد كبير من المؤلفين ، وأنها تنشأ أثناء اجتماعات يلتقي فيها عدد من السيناريست ، فضلا عن المخرج والمنتج مما تكون نتيجة فوضى لا يعرف فيها أحد رأسه من قدميه ، فإن تجربتي الشخصية تسمح لي بتكذيب مثل هذا الكلام . ولكنني لم أجد في عالم المسرح قط إصرارا على العمل ودقة وتفنتا وسرعة في التنفيذ مثلبا رأيت عند رجال السينما المشهورين في هوليوود .

إن كل شيء يكلف كثيرا في (البلاطو) Platoon لأن الشخص الذي إليه يسند القيام بأي عمل في إنتاج الأفلام يقع أحيانا في بعض الأخطاء أو يتوقف عن العمل بعض الوقت بسبب شكوك تظاهر له أثناء تنفيذ عمله وتمنعه من الوصول إلى غرضه المنشود . وإني أود الآن أن أعود إلى نقطة مهمة في عمل الممثل كنت قد اشرت إليها من قبل إشارة عابرة ، وهي الخاصة بذلك الناقد الدائم لعمله وهو المخرج .

وإني أعرف أن أولئك الذين لا يقدرّون دور الممثل السينمائي وأهميته قد

يشوهون معنى كلامي . ولكنني أرى لوأما حل أن أؤكد بإخلاص أن مثل السينما ومثلاتها كلهم تحت رحمة المخرج دون استثناء . ولا يستفيد الممثل المسرحي أية فائدة من هذه الاعترافات التي أدلى بها ، إذ كثرها ما يقبل المثلثون المسرحيون أدواراً معينة لأنهم يرون أنفسهم فيها ، ثم يكتشفون فيما بعد أن المخرج لديه فكرة أبعد ما تكون عن أفكارهم . فهل في مثل هذه الحالة يكون المخرج هو الذي كان يمين ويمسك بالزمام ؟

وإني أرى من الواجب أيضاً أن أرجع إلى تجاربي الخاصة وأقول ، إنه لم يحدث لي قط سوى مرة أو مرتين طوال حياتي السينمائية أنني تأملت من ملاحظة من ملاحظات المخرجين الذين أبدوا فيها قلة ثقة في أو عدم فهم من جانبهم .

وأن خرجي هوليوود معظمهم أشخاص أفاضوا عباقرة يستحقون الإعجاب وجدديرون بممثل كل شيء وأكفأه في كل شيء وذلك بسبب آرائهم الصافية المستنيرة ، وهم زملاء طيبون كرماء .

وقد جرت العادة أن يبدأ المخرج البارع لإخراج فيلمه وهو يعلم كل العلم ما يريد أن يعمل . ولكنه يعرف أيضاً أنه لا يعمل مع شخص من هرائس المسرح (الماريونيت) . بل يرضى أن يكون كل مثليه متعاونين معه ويساعدونه بذلكهم وفهم وعبقريتهم لأنه يجب دائماً أن يستطلع آراءهم ويجب أن يتناقض معهم فيما بين له من آراء وأفكار .

وإني أعرف أن تبادل المثليين وتعاونهم العمل بين السينما والمسرح كان من شأنه أن يجعل الفيلم الناطق ذا فائدة السينما والمسرح ، فإن عدداً كبيراً من نوابغ المثليين المسرحيين قد نجحوا نجاحاً كبيراً في العمل السينمائي ، ولكن كان ذلك بعد صراع عنيف في بعض الأحيان ، وزادوا في قيمة هذا العمل وقدموا إلى الشاشة نمعاً ومعلومات واسعة النطاق جديدة بالإشارة والتنويه .

ولقد استفاد المسرح بدوره من تجارب هؤلاء المثليين التي استفادوها من علمهم بالسينما ، إذ أنهم كانوا مضطرين إلى تجديد أنفسهم تجديدًا تاماً حتى يتمكنهم الملامعة مع هذا الفن الجديد .

وقد استطاع هؤلاء الممثلون أن يروا أنفسهم على الشاشة كما يرونها في المرآة .
وبذلك أمكنهم أن يتقنوا أنفسهم بما يمكنهم من تحسين مواهبهم والارتقاء
بفهمهم ، لأنني ولو أنني قد أوضحت بما فيه الكفاية الاختلافات بين التمثيل المسرحي
والتمثيل السينمائي فإني لم أؤكد قط أنه من المستحيل على ممثل أن يمتلك زمام
الفن في وقت واحد . ولم أستبعد وجود ممثلين يمثلون في السينما وفي المسرح
ببراعة وتفوق تام .

وأنه إذا ما أتيت لي أن أضرب مثلا لذلك أقول أنه ليس هناك ما يمنع رجلا
من أن يكون ماهرا في لعب كرة القدم وفي لعبة الجولف وأن يكون بارعا في
كلتا اللعبتين . وليس هناك ما هو مشترك بين هاتين اللعبتين من ميزات . إذ أن
الحكم الفصل في ذلك إنما هو الجمهور دائما .

وإني أختتم مقال هذا بملاحظة شخصية عن عملي في السينما وأعترف بأن طريقي
العمل في السينما أكثر تمهيدا وأسهل بكثير من العمل في المسرح ، وعلى الأخص
من ناحية الجهود الجسدية .

رافاييلو ماجى

Raffaello maggi

من الممكن القول بأن رافاييلو ماجى هو من جماعة العلماء الذين — مع كل من
بندى (Pendo) و (بولدرينى) Poldrini و (مينجاريللى) Mengarelli
قد درسوا السلالات البشرية من ناحية بنيتها وتكوينها الجسدى . ولقد
اهتم ماجى بنوع خاص بتكوين المثليين السينائيين الجسدى .

يقوم رافاييلو ماجى بالتدريس بجامعة القلب المقدس الكاثوليكية بمدينة
ميلانو وأن الفصل التالى مأخوذ من مطبوعات جامعة القلب المقدس — السلسلة
الثامنة — الجزء التاسع . ومطبوعات معهد الإحصاء السلسلة الرابعة . ومجموعة
الأبحاث المنشورة بمناسبة المؤتمر الثانى عشر للمعهد الدولى لعلم الاجتماع المنعقد
بروكسل من يوم ٢٥ إلى ٢٩ أغسطس عام ١٩٣٥ ومن كتاب (الحياة والفكر)
المطبوع فى عام ١٩٣٦ وكتاب (التكوين الجسدى للمثليين السينائيين) .

مقدمة :

إن روح الميكانيكية التى تسيطر على الحياة الحديثة ، كان من شأنها توجيه
ميراثنا القسلى والترفيه نحو اتجاهات جديدة . فقد كان التمثيل المسرحى محصورا
فى حدود خشبة المسرح والكواليس ثم انتقل إلى الميدان السينمائى الذى لا حدود
له . ذلك الميدان الذى يمتاز بتجدد مستمر إن لم يكن فى الأفكار فعلى الأقل فى
الأشكال والأوضاع . وكان من نتيجة ذلك أن أنواع الشخصيات التى تمثل وقائع
الدراما أدخلت عليها تعديلات خاصة . ولكن بما يبرز ذلك اختلاف الاحتياجات
التي يتطلبها كل من المسرح والسينما .

وإننا نجد فى السينما — خلافا لما نراه فى المسرح — إنه كثيرا ما يتغير
الممثلون . إذ أن عنصر الشبان أصبح هو العنصر المفضل فى الوقت الحاضر . لأنه

فضلا عما يتوافر فيه من الشروط النفسية والذكاء والإرادة والضمير والمقدرة على مراقبة النفس وتقديرها ، فإن الشبان يندون في التصوير في مظهر حسن جذاب (فوتوجينيين) .

وإننا لا نتحدث هنا عما يمتاز به الشبان من الصوت الحسن الجذاب المؤثر (فوتوجونيك) . ولو أن لذلك أهمية الكبرى في عالم الممثلين .

ولكن بما يجب أن نضرب إليه ولو إشارة خاطفة أنه توجد علاقة واضحة بين التركيب الجسدي للمثل ورنين الصوت يمكن أن يتبينها طبيب الأذن والأنتف والمخبرة المناهر^(١) حتى من الصور .

وأن تاريخ البلاد الغربية ودراسة الصور القديمة تدل على أنه ابتداء من القرن الخامس عشر قاً بعد قد تغيرت أنواع أشخاص الحاكين وهيئاتهم . أما في الأزمان الحاضرة فإننا نلاحظ تفوق أنواع الناس ذوي الوجوه المستطيلة وبالأخص في الطبقة العليا . وفي الأزمنة التالية كانت الطبقة الممتازة لها أنواع وأشكال متعددة مختلفة .

أما من الناحية النظرية فإن الأستاذ (بولدريني) قد أظهر في سنة ١٩٣٢ في بحثه المعنون (الطبقات الاجتماعية) أن وجوه الأشخاص في وقتنا الحاضر تتخالف وجوه الأشخاص في الأزمنة الفارسة .

وفي الحق أن قلب نوع من أنواع الإنسان على نوع آخر في الطبقات العليا

(١) يرى بدي Ponde أنه يمكن اعتبار قوة المخبرة والصوت أو رتبتها مقاسا صالحا لتقييم جد الشخص وتركيبه الجسدي . ومن المهم كثيرا في هذا الصدد أن تبحث العلاقات بين التركيب الجسدي وفن التناهد . وإلى أعتقد أنه من الواجب أن يتوافر في مختلف أنواع الفنانين (تولور - باريتو - - - - - وسپرانو - باسو - كوترتو) - تركيب جسدي خاص . وعلى الأخص من ناحية التوازن العصبي ومن ناحية قيام الغدد بوظائفها . وينسج خاص الغدد الجنسية نظرا لاعتبارها الرقيقة بالنسبة والتطور . وأن الأبحاث التي قى بها مع تليبي (كوارانتا) Quaranta تبين أن لكل نوع من أنواع الفنانين الذين سبقت الإشارة إليهم شواص جديدة مختلفة .

يثوقف على أسباب عديدة مختلفة . بينما يؤثر العامل النفساني في السلالات الجنسية بنوع خاص . ولذلك فإن تغلب نوع على نوع وتفضيل نوع من ناحية التكوين الجسدى يرجع إلى عوامل بيولوجية واجتماعية يمكن ملاحظتها بعد وقت طويل

أهمية النخبة المتميزة في السينما :

يجب أن نسلّم إذا ما عدنا إلى الكلام عن هذا البحث بأن التاريخ الحديث للفن السينمائي يتفق مع هذه النظريات . أى يبين لنا استمرار وبقاء الأشخاص ذوى الوجوه المستطيلة والأجسام الفارعة التى تبدو فى الأيام الأخيرة بمميزات أقل بروزا ووضوحا ، وأن نلاحظ وجود ميل إلى التدرج نحو الأجسام الأقل طولاً .

هذا ولا يجب أن ننكر أهمية الفيلم من الناحية البيولوجية والاجتماعية بوصفه عنصرا يؤثر على تقدير قيمة جمال الجسم الإنسانى والاختيار الجنى النوعى . ولا أن ننكر أن الفيلم هو وسيلة من الوسائل التى تعرفنا وتصف لنا المثل الأعلى للجمال الجسدى فى فترة معينة .

إن أشكال كبار ممثلى السينما تظهر لنا قيمة تقدير الهيئة الجسدية فى نظر من يقومون باختيار الممثلين ، ذلك الاختيار الذى يهم مختلف الجماهير . ولكن ما له أهمية أكثر من ذلك هو أن أشكال هؤلاء الممثلين تؤثر فى أذواق المخرجين وتصل إلى أحماف نفوسهم . وأنه لىكفى لإظهار حقيقة ما قوله أن نشير إلى ممثلين من أمثال المشاة جريتا جاربو والممثل رودولف فالنتينو .

فإن قبة (بيريه پاسك) التى كانت تلبسها جريتا جاربو وتصفيفة شعرها الخاصة ، وما كياج عينها وأهدائها وذلك الاحساس بالحزن الغامض الذى كان يبدو على وجهها قد أصبحت بعد ذلك شمية وتقلتها عنها بطريقة أقل أو أكثر جودة بثلاث سينمائيات أخريات كما تقلها عنها أيضا كثيرات من المعجبات اللاتي لا عدد لهن ولا حصر فى جميع أنحاء العالم واللاتي تقهرهن هذه المشاة القديرة . هذا ولم يكن نفوذ رودولف فالنتينو يقل عن ذلك من ناحية الأناقة والهيئة بالنسبة للرجال .

ولذلك لا يمكن لأحد أن ينك في النفوذ السينائي على الاختيار النوعي مما قد يكون له تأثير على الأجيال القادمة. ومن هذا تتضح أهمية دراسة نوع الأجساد التي تتطلبها النباشة السينائية دراسة عميقة لمعرفة المثل الأعلى للجالي في الوقت الحاضر واتجاهه وتقييمه .

وإن السينما لتقدم في الوقت الحاضر الظروف الملائمة والوسائل اللازمة للدراسة أجسام مثليها وسالاتها . وهي ظروف غير من الظروف الماضية حيث كان الناس يرون أجمال من الرسوم والتماثيل دون غيرها . وفي الحق أنا نستطيع أن نعرف بواسطة السينما مقاسات أجسام الممثلين ، وأكثر من ذلك أن آلافا وآلاف من الصور التي تحصلهم معروفين تمثل مجموعة من الوثائق الفنية المتارة التي تتفوق بكثير عن الصور المخلفة لنا عن القرون الماضية .

وهكذا تعاون الأهمية العلمية والإمكانات العملية على تهيئة السيل للدراسة احصائية حول أجسام مثلي السينما لغرض مزدوج وهو أولا : إظهار الأشكال البيولوجية للأنواع البشرية وللأشخاص الذين هم محل إعجاب الجماهير . وثانيا : لمعرفة الميول المقبلة لتقدير أجمال الإنسانى .

وإن مثل هذه الدراسة إذا ما عملت على نخبة محدودة ولكن لها تفوقها وشهرتها مثل مثلي السينما ، تقدم معرفة صادقة للأبحاث التي يقوم بها علماء السلالات البشرية (الديوجرافيون) الذين يهتمون بكشف أسباب قلة التناسل واجتباب الخطر الذي يهدد المجتمع الحاضر والسلالات القادمة .

إمكان القيام بأبحاث بيولوجية واجتماعية حول أنواع ونماذج الممثلين السينائيين :

بعد أن ذكرنا تلك الإشارات العامة نرى من الممكن القيام بأبحاث بيولوجية عن أنواع ونماذج الممثلين السينائيين على الأسس التالية :

أولا : القيام بدراسة إحصائية لمقاسات مختلف أعضاء الجسم البشرى .

ثانيا : تقسيم الممثلين حسب تكوينهم الجسماني وحسب ملاعهم .

ولقد قدمت لنا الأفلام منصراً إضافياً له أهميته في هذا الصدد ، إذ أن تقييم

بنية كل مثل كما تبدو من الصور يختلف تقييما من مناظرها وطايعها وخصائصها أثناء قيام الممثل بالتمثيل .

هذا وأن قوة الحركة في التمثيل تكشف بعض الخواص الجسدية التي قد لا تبدو مطلقا ، أو تبدو قليلة الوضوح في غير هذه الحالة وعارج التمثيل .

وقد جرت العادة في ميدان الملاحظة أن يهتم الناس بعوامل أخرى مثل ظهور ممثلين جدد إلى جانب مشاهير الممثلين ، أو بروز ممثل أو ممثلة بعد التمثول .

ملاحظات مختلفة ونتائج :

إن ما ذكر في المقال السابق له أهمية ظاهرة وذلك من النتائج التي تم الوصول إليها عن طريق الأبحاث الخاصة بدراسة مختلف أعضاء الجسم البشري لتحقيق الشخصية . لأنه بينما تميل هذه الدراسة الأخيرة إلى إظهار الشخص المثالي لمثل السينما فإن دراسة الوجوه يقصد بها جمع سمات كل ممثل من الممثلين على اختلاف أنواعهم .

وهذا هو السبب في أن النتائج الرئيسية التي وصلنا إليها ترتبط ببعضها تمام ، الارتباط وهذه النتائج هي :

(أ) إن الممثل السينمائي النموذجي يجب أن يكون قارع الطول قوى البنية وأما المثلة النموذجية فيجب أن تكون قارعة الطول رقيقة البدن .

(ب) إن الفريق الراجع بين ممثل السينما يتكون من طوال الأجسام أقوياء البنية . ويبدو وجود ممثلين من ذوى الجسموم الرقيقة ، وقليل ما نجد من بينهم من يكون قصير القامة وقوى البدن . وقد لاحظنا من بين الفريق الذى أجرينا عليه البحث مثلا واحدا من ذوى الأجسام القصيرة رقيقى الجسم . وأما بالنسبة للبلات ففأليبتين من طويلات الأجسام الرقيقات البدن . على أنه كان من بينهن أيضا قليلات من القارعات الطول القويات الأبدان ، وحل الأخص بين الممثلات الشابات اللائى ظهر فهن أخيرا عدد نادر من القصيرات .

وقد ظهرت مطابقة عجيبة بين النتيجة أ و ب وإننا إذا استعرضنا المثلين جميعا فردا فردا لكأننا النتيجة وجود حالات استثنائية نادرة تحالف هذه النتائج التي وصلنا إليها .

ويظهر هذا جليا إذا ما ذكرنا أن طابع المثلين ومخصصهم يتفوق وتمايز كثيرا عن طابع البيئات التي يتمون فيها .

وإذا كان المثلون لا يختلفون كثيرا فيما بينهم في طابعهم فإن هذا معناه أنه في معظم الأحوال يندر وجود الأشخاص ذوي الأجسام الفولاذية الذين يصلحون للتشيل .

وأن تحفيضا دقيقا في هذا الموضوع دل على ما يأتي :

أولا : أن المثلين الذين يتمون إلى النوع الفارع الطول والقوى البدن يفضلون القيام بأدوار هامة جديدة لشخصيات قوية . وأما إذا كان بعضهم قام بمشيل شخصيات أقل بروزا من الناحية النفسية فإن هذا لا يتقص من قيمة الملاحظة العامة التي أبديناها .

ثانيا : أن الأشخاص القلائل ذوي الأجسام الطويلة الرقيق الأجساد يقوم معظمهم تقريبا بالأدوار العاطفية الحساسة ولكنهم يمثلون الذوق الفاسد القديم والأدوار القديمة ومن هؤلاء شارلي شابلي الذي اشتهر بسبب فنه الذي اعتمد على المفامرات المضحكة التي تدعو إلى الرثاء والتي تحتاج إلى رجل ضعيف كبير الحساسية في طلم يصدمه كل يوم بمصاعب الحياة .

ثالثا : أن أحد المثلين الاثنين اللذين يمتازان بوجه مستطيل وجسم لموئيل وبدون قوى يقوم بدور له طابع خاص وربما كان البقية الباقية ممن كانوا يقومون بأدوار تراجيدية .

رابعا : أما الممثل الوحيد القصير الجسم الرقيق البنية فإنه يقوم بدور الممثل الهزلي الطيب القلب دون ادعاء . ويطلق ضحكات عالية جوفاء . أما بالنسبة للثلاث فإنه يلاحظ ما يأتي :

أولا : الممثلات التي أشرن اليهن في الفقرة (١) واللائي يمتزن بحسب طوليل فانهن خليط ، ولكنهن قبل كل شيء قويات البدن ويقمن عادة بأدوار جدية دراماتيكية . ويمكن أن يقال هنا أيضا عن جميع الفنانات ذوات الأجسام الطويلة والقويات البنية .

ثانيا : الفنانات ذوات الأجسام الرقيقة اللائي تبدو بوضوح وقتهن فانهن يقمن بالأدوار العاطفية والفرامية وغالبا الأدوار التي تقسم بالحزن .

ثالثا : هناك فنانات أخريات وعلى الأخص بين النجوم الحداثات اللائي تبدو فيهن خصائص الطويلات القويات والطويلات الرقيقات . ويبدو أنه يبعد إلى هؤلاء بنوع خاص بأدوار ذات طابع جنسى تبرز فيها الناحية الجدية . وقد قلنا لأنه لما كانت هؤلاء الممثلات لا يزلن في ريعان شباهن فإنه من الصعب تكوين فكرة عن شخصيتهن الفنية .

رابعا : أما الممثلات الشابات من ذوات الوجوه المستديرة فانهن قد تخصصن في الأدوار الخفيفة والمرحة .

وهذه النتائج العامة الدقيقة تشجع على التقدم خطوة أخيرة في استعمال الصور الفوتوغرافية للإجابة على السؤال الذي يراد به معرفة ما إذا كانت هناك اختلافات في تكوين الجسد بين الممثلين الذين يعملون في السينما في الوقت الحاضر وبين الممثلين القدامى الذين اختفوا من الشاشة أم لا .

ويمكن إيجاد بعض المعلومات المفيدة في هذا الصدد في التفسيرات التي أوردناها فيما سبق ، وليس علينا إلا أن نقوم بجمعها وإكثافها وإعادة تنظيمها .

وأن هذا الأمر له أهمية كبرى سواء لتقرير ما إذا كانت أذواق المخرجين والجمهور تعاون على فرض توجهات جديدة فيما يسمونه الآن الفن العاشر (أي السينما) أو ما إذا كانت قد تنهت قيمة الجمال الانساني وكيفية هذا التغير في مدى سنوات قليلة بسبب العناية السينمائية .

ولقد كشف هذا البحث وجود ميل عند الرجال لتفضيل الممثلين ذوي

الوجوه التي تفبى وجوه المصارعين القوية التقاطيع ذات الخطوط المعبرة حتى ولو لم يكن فيها كثير من الانسجام .

إن الوجوه الجنية في المثاليين الطوال الأجسام الرقيقى البدن قد أصبحت الآن نادرة الوجود . وكذلك اختفت الأدوار المعالمية الرقيقة التي كانت تلهب أحاسيس الجماهير منذ سنوات قليلة فقط .

وأن السينما لم تجد بديلا عن رودلف فالنتينورغما من وجود من يشبهونه تمام الشبه ، فإن هذا المثل رغم موته يبدو أنه لم تقرب شمس شهرته . ولقد رأيت السينما أن تحمل عله بالنسبة لمطف الجماهير نماذج أخرى من المثاليين يصلحون للقيام بأدوار أخرى .

أما بالنسبة للثلاث فإن هناك تغييرات في الاتجاهات بدأت تظهر علاماتها . فإن التفضيل الآن اتجه نحو المثلثات الطويلات الأجسام ، ولكن بدأت تطل على العالم بعض النجوم المجديدات من ذوات الوجوه المستديرة القويات البدن اللاتي يبدو فيهن قليل من الرقة والنمومة التي يميل إليها الجمهور .

وهناك عدد متزايد من الفنانات من ذوات الوجوه المستديرة والقصيرات الأجسام القويات الأبدان ولكنهن - على الأخص في أمريكا - لا يبدو أنهن قد استحوذن على صطف دائم من الجماهير بل أن واحدة منهن ، ولكن المخرجون قد أرادوا جعلها النموذجا للفنانات المليئات البدن . قد اشتهرت مدة وجيزة من الزمن ثم لم تلبث أن سقطت من شاطئ مجدها . ولكن ليس لهذا مغزى كبير ، إذ المهم أنه قد تمت محاولة لاتجاهات جديدة ولإظهار نوع جديد من الجمال . وهذا دليل على أن الجمال الذي تتمتع به المرأة النحيفة ، إذا لم يكن قد انتهى عهده فإنه ليس أمامه ما ينافسه حتى الآن في الأفق السينمائي الذي يعتبر مصنعا من مصانع الأدواق في متناول يد العالم المتمدن بالنسبة لتقدير الجمال البشرى .

ليف. ف. كوليشيوف

Lev. V. Kuleschov

لا شك أن المخرج ليف. ف. كوليشيوف يشغل في عالم السينما السوفيتية مكانا مرموقا. فقد كان رائد الإخراج السينمائي، وصاحب نظريات عامة فيه. وهو معلم معظم المخرجين السينمائيين السوفيتيين القدامى. ومع ذلك فإنه لم يتكرر أى تجديد فى حديث ولم يكن صاحب مدرسة جديدة مشعل (جريفيك) W. S. Griffith فى أميركا أو (دى لوك) Delluc فى فرنسا أو (إرنستين) Eisenstein و (دوفزينكو) Dovzhenko فى الاتحاد السوفيتي. أما أهميته ومدى نشاطه الجهم فى عمله الطويل فإنهما يرجعان إلى قيمة أعماله أكثر مما يرجعان إلى ما كان لأفلامه من نفوذ. تلك الأفلام التى بالرغم من قيمتها العظيمة قد عم التفكير فيها وتحديثها كوسائل لتطبيق طرق جديدة فى التعبير. ولقد قام كوليشيوف بوضع المؤلفات الآتية :

كتاب (فن الفيلم) الذى طبع بمدينة موسكو فى عام ١٩٢٩ وكتاب (عمل المخرج السينمائي) المطبوع بمدينة موسكو فى عام ١٩٣٥ وكتاب (طريقة التجارب فى السينما) وطبع بمدينة موسكو عام ١٩٣٥.

وأن مقال (العمل مع الممثل) الذى تنقل نصه هنا هو الباب الثالث من كتابه الموسوم (مبادئ الإخراج السينمائي) الذى نشره قسم الإخراج بمعهد السينما بموسكو فى عام ١٩٤١.

ولقد أراد كوليشيوف أن يجمع فى أسلوب تعليمي بحث جميع المواد النظرية والتطبيقية اللازمة لتكوين المخرج وأعماله.

ولقد وضع المقدمة (مرجيو إرنستين) أما الكتاب بأكمله فيصنف ينشر فى القريب العاجل باللغة الإيطالية فى سلسلة الأبحاث السينمائية لمحكمة (الأيض والأسود) التى تصدرها دار النشر (إتينيو) التابعة للجامعة رومانيا لبلينا.

ولابدأ سوياً ببحث العمل مع الممثل ، وهو عمل بالغ الأهمية والصعوبة إذ تتوقف عليه صفة الفيلم ونوعه . ولقد قال (مكسيم جوركي) أن الكاتب أشد الحاجة لأن يتعلم كيف يقرأ الناس ويدرسهم كما يقرأ الناس الكتب ويدرسونها وأضاف إلى ذلك قوله . إن دراسة الناس أصعب من دراسة الكتب الموضوعة عن الناس .

واجبكم :

إنكم يا من تحكمون على أعمال الممثل يجب عليكم أن تعرفوا كيف تدرسون الناس بطريقة لا تقل عن دراستكم الكتب . إن دراسة الناس هي أصعب فرع من فروع عمل المخرج . وهاكم السبب في ذلك ، وأتينا نطلب منكم بإصرار أن تلاحظوا الحياة . وأن تقيّدوا ملاحظاتكم . وأن تقرأوا كل ما استطعتم قراءته ، لأن الإنسان يتعلم كيف يعرف الناس سواء من الملاحظات المباشرة أو من الاطلاع .

المختار عن الممثلين :

إذا ما تم إعداد السيناريو فإنكم تصبحون نتيجة لذلك قادرين على تقدير جميع مشاكل الفيلم تقديراً دقيقاً . إذ أنكم تكونون قد عرّفتم كل التفاصيل الدقيقة وتخيّلتم بمنتهى الدقة كل شخصية من الشخصيات . ومن المحتمل أنكم أثناء عمل السيناريو تكونون قد فكرتم في انتقاء المرشحين للقيام بالأدوار . وأن تكونوا قد استمررت في العمل وأنتم تضعون نصب أعينكم مواهبهم الفردية . ولكننا إذا فرضنا — على العكس من ذلك — أنكم لم تفكروا في هذا الممثل أو ذلك أثناء عمل السيناريو فكيف تستطيعون انتقاء الممثلين ؟ وما الذي يوجهكم ويرشدكم في الاختيار ؟ . لا شك أن تحليلاً دقيقاً وبمنتهى العناية للشخصية التي خلقتوها سيكون هو أحسن مرشد لكم .

الإنشائية . وإذا ما اتقل مثل من فيلم إلى آخر وهو يقوم دائماً بتمثيل نوع الشخصية بذاتها ، فإن تعلم هذا الممثل من الناحية الإنشائية سوف يتوقف . ولن يكون في مقدور هذا الممثل خلق قيم جديدة أو شخصيات جديدة .

إن السينا يطلب منا ومن الممثل شخصيات غلصة عميقة حية ولكنها لا تريد منا تكراراً لشيء سبق رؤيته . وأنه إذا ما بدت بعض الشخصيات عاتلة لشخصيات أخرى سبق تمثيلها فليس هذا معناه إنها شخصيات متساوية أو متعادلة .

إن واجبكم يقضى عليكم بأن تبشوا دائماً عن مظهر جديد للشخصية وإن لم تفعلوا ذلك فإن تكرار الشخصيات من شأنه أن يعطى للممثل حياة الشخصية وروحها ويضطره إلى القيام بمحاكاة شيء سبق عمله من قبل .

وإنكم إذا ما بحتم أفلام أى مخرج من المخرجين لابد أن تلاحظوا أن مثلاً بذاته يمثل في أغلب الأحيان شخصيات متشابهة . وهكذا تجد لدينا ممثلين سينائيين يقدمون لنا دائماً نفس الصفات كالقسوة أو الفضيلة أو الأمانة أو الاستقامة أو ما إلى غير ذلك .

فلا تقلدوا هؤلاء المخرجين عند اختيار تمثيلكم . فإن أحسن المخرجين كثيراً ما يقعون هم أيضاً في مثل هذا الخطأ .

وإذا ما أردتم إتباع طريق الفنان لا طريقة الصانع الفني يجب عليكم أن تكشفوا الامكانيات الإنشائية الدقيقة في الممثلين وهذا ليس عسلاً . إذ كثيراً ما يكون من الصعب تعيين مواهب الممثل الإنشائية . فإن الممثل الذى لا يقوم إلا بتمثيل الأدوار الكوميدي قد ينجح نجاحاً كبيراً في دور درامى ، وإذا ما اكتشفتم في مثل ما يستطيع عمله بجدارة وليس ما عمله من قبل فإنكم ستكونون زملاءه في العمل .

وقد يحدث أن نرى في سلسلة من الأفلام نفس الصور لنفس البطل ، وهذه الأحداث نادرة وتعتبر نوعاً من الاستثناء كما هو حادث بالنسبة إلى شارلى شابلن على أن شارلى شابلن بتمثيله دائماً نفس الشخصية ، لا يكرر نفسه في كل فيلم .

هو لكنه يكبر ويوضح النموذجاً معيناً من نماذج الهيئة الاجتماعية وهو النموذج من البلاد الرأسمالية وعلى الأخص أميركا .

ولكى نوضح رأينا بطريقة أحسن نقول أن شارل شابلن يقدم لنا دائماً نفس الصورة وهي التمثيل الخارجى لشخصيته الشعرية . ولهذا يجب اختيار الممثل حسب مميزات الخاصة سواء منها الداخلية أو الخارجية .

وإن هذا النظام المزدوج الداخلى والخارجى فى الممثل وعمله الفنى وإمكاناته الفنية الانشائية تعين ما تقتضيه من قيمة .

وهناك نوع من الممثلين يوكل إليهم أى دور من الأدوار . ونوع آخر يعمد إليه بأدوار محدودة دون أن يؤثر هذا التحديد على نوع التمثيل عن هذا النوع أو ذلك .

خصائص الشاشة :

بينما لا تحدد الشاشة الصناعة الفنية الداخلية التى يقوم بها الممثل — أى كفايته وحساسيته — فإنها فيما يختص بخصائصها الظاهرية لها احتياجات خاصة وترجع هذه الاحتياجات إلى ما يأتى .

أولاً : تصور آلة التصوير (الكاميرا) الممثل عن قرب فى منظر كبير أى مكبراً Gros Plan .

ثانياً : تؤخذ صور كل الأشياء الحقيقية والواقعية بسهولة وتنجح وتظهر واضحة دائماً على الشاشة ، أما جميع العناصر المقلدة والمعاد بناؤها والزائفة فتؤخذ صورها بصعوبة . وغالباً يظهر زيفها واضطرابها على الشاشة .

وإذا فرضنا أن إحدى شخصياتكم يجب أن تكون ذات أنف طويل واختتم مثلاً بزيئكم تمام الرضا من ناحية مقدرته الفنية وخلافها . ولكن له أنفاً صناعية ، فى المسرح يمكن للممثل أن يضع أنفاً مستعاراً . بينما فى السينما

يكون الأمر بالغ الصعوبة . وقد يكون ممكنا في بعض المرات ومستحيلا في مرات أخرى . ومن الضروري أن تستعمل أمام آلة التصوير صناعة قدية للاكياج في منتهى الدقة ، حتى لا يمكن للتفرج ملاحظة ذلك الآف المستعار الطويل وبالأخصر في المناظر الكبيرة .

وهناك مثل آخر اضربه لكم .

عليكم أن تقدموا بعض النساء القويات الجسم السليكات البدن وذوات الحدود الممتلئة الجراء . ومن المعلوم أن عيزات الممثلات البدنية قد تكون لها أهمية نسبية في المسرح . وذلك لأن الثوب الصالح والماكياج الجيد قد يوجدان القوية والجميلة المطلوبة . أما على الشاشة فالأمر على العكس من ذلك ، إذ أن الصورة اللازمة يمكن للخرج اظهارها فقط عندما يستطيع المتفرج رؤية الوجوه السمراء البرونزية وعضلات السواعد السمينة ، وقوالب الأجسام الفتولة تحت ثياب الملابس .

وهذه الأمثلة التي ضربتها لا تشير إلا إلى مظاهر الأفلام العادية . ولكنكم قد فهمتم أنه عند تصوير فيلم أكثر أهمية وأضخم إنتاجا يجب الاهتمام والعناية بالتواصي الجسدية في تمثيلكم وأن يكونوا من ذوي الأجسام الجميلة القوية البنيان .

وحاولوا أن تفهموا جيدا ما قيل لكم . فإن عيزات الممثلين الجسدية لا يمكن تعديلها في الدنيا بسهولة كما هو الحال في المسرح . ومع هذا فإن الممثل الفذ المغمى يستطيع خلق الشخصيات الصعبة وذلك باستخدام ميزات الجسدية وبمعاونة ما كبير ما هو يجيد عمله .

وعلينا أن نحلل من هذه الناحية العمل الذي قام به الممثل (شير كل سوف) . Corrensor وتنتظر إلى جزء واحد من أجزاء جسمه وليكن ساقه أو قدمه فقد كان شكلهما هو بعينه في كل فيلم من أفلام (البروفيسور بولاجيف) و (زاريفيتش اليكس) و (الكساندر بينفسكي) وذلك من ناحية المظهر ، ومع ذلك فإن قدميه قد ظهرت بأشكال مختلفة عند التمثيل في كل فيلم من تلك الأفلام سواء في ميزاتها وحركاتها أو في هيئتها . أي أن العوامل الحاسمة التي يتوقف عليها اختيار ممثل بعينه لنور معين هي قبل كل شيء صفاته النفسية وموهبته وصناعته .

الفنية . ثم تأتي بعد ذلك ميزاته الجسدية . وإن وجود مطابقة بين صفات مثل باروخ مع الشخصية التي يقوم بمثل دورها يسمح بالخروج باستغلال الميزات الجسدية إلى أقصى حد . ولنرجع بالذاكرة إلى الممثل الأمريكي (أون مان) L. S. Brown الذي اشتهر بسبب قدرته على التحول والتبدل لتزييل : ف نماذج الشخصيات .

وهناك مخرجون إذا ما وجدوا مثلاً صالحاً لأداء دور معين لا يكلفونه القيام بهذا الدور بسبب بعده في الشبه عن نموذج الشخصية التي خلقوها وتحيلوها . وأن مخرجين من هذا النوع لا يوافقون على أي تغيير يحدث من الناحية الخارجية في النماذج التي يضعونها لشخصياتهم التمثيلية ، الأمر الذي قد يكون مفيداً في بعض الأحيان . ولا يتورعون عن التحول في العالم للبحر عن الممثل الذي يكون أكثر صلاحية ومطابقة للشخصية التي يريدونها . وإذا ما وجدوا هذا الممثل المنشود تبدأ عمليات التجارب الأولى للتأكد من صلاحيته .

وقد كانت النتائج في معظم الحالات محزنة وتدعو للرثاء . فإن المخرج إذا ما اجتهدته مظاهر الممثل الخارجية وشكله الجذاب وأعمل صفاته الداخلية وخصائصه الفنية يكون قد فاته أهم عنصر من العناصر وتكون النتيجة ألا يرى المتفرج صورة حية حقيقية .

لذلك يتحتم عليكم أن تختاروا الممثلين بناءة على أساس الدور الذي سيقوم به كل منهم . وضعوا نصب أعينكم ميزاتهم الداخلية والخارجية ومقدرتهم على استغلال هذه الميزات أحسن استغلال . ولنكرر هنا الكلمات التي قلنا قسطنطين ستانيسلافسكي فإن كلماته ستحدد وتعين لكم ما يجب عليكم معرفته إذ يقول :

« لا يجب أن يعيش الممثل بكتيته في دوره لحسب ، بل يجب عليه أيضاً أن يتجسد شخصيته من الناحية الخارجية . وأن صوت الممثل وجسده يجب أن يتقلا بمشئ الحساسية وبطريقة تلقائية وبكل دقة في لحظة واحدة أدق الأحاسيس التي تكاد تكون خفية . ويجب انماج الخصائص والميزات الداخلية والخارجية باستمرار » .

المقابلات الأولى مع الممثل :

إذا ما قم بعملية الاختيار التمهيدية يجب أن تعرفوا مثلكم جيدا وأن تلقوا به لإيجاد اتصال أولى بينكم وبينه . واقرأوا عليه بوضوح موضوع الفيلم . واعرضوا عليه مشا كل الفيلم الأساسية وصورة الشخصية التي سيقوم بأداء دورها . وأظهروا له كل دقائق دوره . واسموا انطباعاته الأولى بما قلتموه له وعن اقتراحكم عليه التعاون معكم .

سلبه السيناريو، وحددوا معه أول موعد للالتقاء بكم . وفي اللقاء الثاني استمعوا لملاحظات عن السيناريو وعن الدور الذي استندتموه إليه وقدموا ما يقوله لكم من اقتراحات . وفي هذه المقابلة يجب أن تعرضوا عليه بمتى تنتهى الدقة والوضوح أراءكم وتيسروا له وظيفة النور المعين وأهميته في الفيلم .

التجارب الأولى :

بعد الانتهاء من المحادثات التمهيدية وبعد أن تصلوا إلى اتفاق اجمالى يجب عليكم أن تهدثوا بالتجارب الأولى وقد يكون إعدادها قصير الأمد . أى إنها قد تستغرق يوما أو بعض يوم أو قد تطول إلى أسبوع أو أسبوعين .

ويجب أن تعمل هذه التجارب على ثلاثة مواضيع :

١ — دراسة العبارات التي توضع أكثر من غيرها المميزات الجوهرية للشخصية . ويجب أن تستخرج هذه العبارات من السيناريو وتختار بطريقة تجعلها توضح مختلف أعمال الممثل في الدور الذي سيقوم به .

ويتوقف طول التجارب الأولى وقصرها على مجموع العبارات المختارة وعلى نوعها . ويستحسن عمل الرسوم اللازمة للبلابس والماكياج بحضور المصور السينمائى ومصمم الأزياء على أساس هذه الدراسة .

ب — صوروا مثلكم بمعرفة المصور سواء بدون ماكياج أو بالماكياج فإن التصوير بدون ماكياج قد يساعد لتعيين انطباعات نوع من الماكياج الصالح له ،

والذى ترسمونه فوق هذه الصورة مباشرة وذلك بإضافة أو بتعديل بعض الملامح .

وكما قل الماكياج الذى يستعمله الممثل كلما أصبحت صورة الممثل على الشاشة أقرب إلى الحقيقة .

وأن التجارب الفوتوغرافية الأولى تساعد على إيجاد أصلح نوع من الإضاءة التى توضح وجه الممثل فى دوره . وهذه التجارب هى تعليقات بالغة الأهمية بالنسبة للمصور السينمائى .

ج — يجب اختيار عبارة من بين عبارات السيناريو تكون هى الأكثر تميزا للشخصية وتحديد لها . وفى هذا يتمثل أساس التجربة الأولى حيث يتمثل الممثل بملابس الشخصية التى سيتوهم بأداء دورها وبالماكياج التهديدى . كما أن المصور السينمائى يعد الإضاءة حسب النتائج التى تم الحصول عليها من التجارب الأولى .

ويختلف طول التجربة الأولى من ثلاثين مترا إلى ثلاثمائة متر حسب تعقيد الدور أو وضوح التمثيل وسهولته ، سواء من وجهة نظر المخرج أو من ناحية الممثل .

وتتكون من تجارب الممثلين الأولى مرحلة لا غنى عنها من مراحل عملنا . هذا وليس من المسموح به بأى حال من الأحوال القيام بعمل تجارب أولية سطحية ، لأن تجارب الممثل الأولى ليست واجبا لحسب بل إنها ضرورة لإنشائية .

إن التجربة الأولى هى استمرار للعمل الإيضاحى ، وهى فى الوقت ذاته الإيضاح العملى .

وإن القيام بعمل تجارب أولية سطحية يؤدى إلى النتيجة الآتية . وهى أن الشريط السينمائى الذى يتم تصويره فى الأيام الأولى يلقى فى سلة المهملات .

المساعد الأول للمخرج يعاونه في اختيار الممثلين وعمل النقاد

التمهيدية

يجب على مساعد المخرج أن يخفف من مهمة المخرج ، وأن يتردد على المسارح والمؤسسات السينمائية ومعاهد التمثيل لكي يكون قادرا على تقديم أصح المرشحين لكل دور من الأدوار .

ويقوم مساعد المخرج بعمل التجارب الفوتوغرافية الأولية للثلثين وفي بعض الأحيان يتولى حسب تعليمات المخرج وإرشاداته الدراسة الأولية للتجارب التمهيدية .

ويقوم مساعد المخرج أيضا بمراقبة عمل المصور ومصمم الملابس . ويتبع إعداد الملابس . ويعاونه في عمل الماكياج الخاص بالتجارب الأولى بعد تفاوضه مع المصور . كما يقوم بعمل التجارب الفوتوغرافية للثلثين ويقوم بأخذ اللقطات مع المخرج .

أثناء العمل :

بعد أن يتم اختيار الممثلين تأكدوا من أن ممثلكم يعرفون السيناريو حق المعرفة . كما يعرفون جيدا آراءكم فيما يتعلق بإخراج الفيلم . وبعد أن يكون الممثل قد درس جميع نواحي الموضوع وعرف رأى المخرج في طريقة الإخراج يستطيع بعد ذلك فقط أن يبدأ عمله في القيام بتمثيل دوره .

وعما لا يخفى عنه أن يقوم المخرج بدراسة التجارب الأولى مع الممثل وأن يعرض عليه مرة أخرى الفكرة الرئيسية للفيلم وموضوعه والبيئة التي وقعت فيها حوادثه وحياة شخصياته كما ستظهر على الشاشة دون إهمال أبسط التفاصيل . وأن يوضح له وظيفة دوره وأهميته بالنسبة لموضوع الفيلم وبالنسبة أيضا لبقية الأدوار .

كيف تتطهرون مع المثل :

إذا كانت أحاديثكم مع المثل عبارة عن إلقاء أوامر لحسب عالية من العواطف . فإنها لن تؤدي إلى النتائج المرجوة ، إذ أن المثل بعد أحاديث من هذا النوع . قد يصبح قليل الاهتمام بدوره وقد يعمل بطريقة آلية .

يجب عليكم أن تجعلوا المثل يهتم بدوره ويحب . وبهذه الطريقة يشترك بكميته في العمل ويعيش في دوره ويتم به بقدر المستطاع ولكي يهتم المثل بدوره اهتماما حقيقيا وبالعمل الذي يجب عليه أن يقوم به بإرشادكم ، من اللازم إيجاد نعمة خاصة للتحدث بها معه منذ اللحظة الأولى .

من المعلوم أن المثاليين هم أناس يتكونون من مختلف الطبقات والذرات . ولكل منهم أخلاقه وطباعه وطريقته في العمل ، ويفكر في عمله بطريقة الخاصة . وبالجملة فإن لكل مثل شخصيته . ولذلك كان من الواجب عليكم أن تعرفوا الطريقة التي تستعملونها في التحدث مع كل مثل من المثاليين . ويكفي بعضهم أن تعرضوا عليه مضمون السيناريو ودوره كالموكلتم تتحدثون معه في صفة من الصفات . وأما البعض الآخر فنللازم أن تتحدثوا معه حديثا عاطفيا رقيقا . ومنهم من يفهم ويرى كل شيء بمنتهى السرعة . ومنهم من اعتاد الإصغاء والتأمل ثم يصدر أرائه في هدوء وتقده . ومنهم الكسول الذي يتباطأ في الابتداء في العمل . وعليكم أن تعرفوا كيف تتعاملون مع أي مثل حتى ولو كان غاية في الكسل ، وأن تعرفوا كيف تستحثونه على العمل .

ولا تنسوا أنه عليكم أن تعملوا في وقت واحد مع مثاليين لهم طرق مختلفة . وقد جاءوا من معاهد ومسارح وبنات دراسية مختلفة . ومن واجبكم أن تساعدوا كل مثل تستخدمونه على خلق شخصيته باستقلال عن المخرج الذي اعتاد العمل معه باستمرار قبلكم . وعن المعهد الذي جاء منه . ولا تحاولوا بأية طريقة أن تفرضوا عليه طريقة جديدة في الأداء ، بل يجب عليكم أن تعرفوا كيف تتحدثون بلقته الفنية التي يفهمها أكثر من غيرها ، إذ أن الهدف الذي نرى إليه من كل ما نريد خلقه هو تمثيل الحقيقة والواقعية الاجتماعية . ولكن

الطرق المؤدية إلى هذه الواقعية والطرق الكيفية بالحصول عليها من تمثيل كل مثل .
قد تكون مختلفة . ومن واجبكم أن تعرفوا كيف تفهمون كل مثل من تمثيلكم .

هنا وأن الممثل بدوره يجب عليه أن يعرف ويفهم المخرج وأن يعرف
خصائصه الانشائية . لأن الممثل يعتبر أن المخرج البارح هو الشخص الذي يستطيع
أن يتعلم منه شيئاً جديداً . وهذا معناه أنكم باتصالكم بالممثل ودراسة عاداته
واحلالها محل الاعتبار تجعلونه يهتم بالتثيل وبطريقة عملكم الخاصة
بوصفكم غريجين .

وأنكم معشر المخرجين إذ توجهون الممثلين طوال مدة العمل في الفيلم يجب
أن تجعلوا منهم جميعاً فريقاً متناسقاً ، وأن توجهوه نحو هدف واحد .

إن مجموعة تمثيلكم يجب أن تقتفل بأسلوب وبطريقة واحدة ولو اختلفت
الطرق الفردية لكل مثل منهم . ولهذا السبب كان من اللازم الاتصال بكل منهم
اتصالاً خاصاً حتى ينشأ منذ اليوم الأول عمل جماعي منسق تحت إرشاداتكم
وتوجيهاتكم الفنية . والوصول إلى هذا الهدف عليكم بإعداد تمثيلكم بعناية .

انصحو كل منهم بما ترونه نافعا له وبما يلزمه سماعه ورؤيته ودراسته لكي
يفهم موضوع الفيلم حق الفهم .

أعرفوا كيف توجهون الممثل الوجهة المناسبة . وسوف تصبحون أحسن
زملائه في العمل . واذكروا أن الممثل سوف يخلق الفيلم معكم . ولذلك يجب
عليكم أن تعرفوا اتجاهه الإنشائي واذكروا أيضا أن الممثل يجب أن يعرف
اتجاه مخرجه الإنشائي .

أمام المكتب :

اجمعا تمثيلكم سوياً ، واجتماعهم يبدأ العمل التالي السيناريو . وأنكم إذا
ما تحدثتم إليهم وهم جلوس أمام مكثكم حددوا معهم المشكلة الكبرى في الموضوع
والمشكلة الكبرى من مشاكل كل دور .

وتأكدوا من عرضها وشرحها بمنتهى الدقة . وقد يساعدكم المثلون على تحديد المسميات وعلى أن يوحوا لكم بأصابع الكلمات التي تبين في كل عبارة . فكرة الفيلم الأساسية ومعنى مسك كل شخصية . وقد كن ستانسلافسكى يقول :

« إنه من اللازم لإظهار المشكلة الكبرى في الفيلم إعطاء أهمية كبيرة لإسمه » .

كما قال أيضا :

« إنه من الضروري أن يوحى إسم الفيلم للمثل بحياة الشخصية . ويفرغ دورها » .

ولذلك يجب عليكم أن تبحثوا مع تمثيلكم تعيين كل مشكلة على حدة .

ويعتبر كتاب (عمل الممثل) الذي وضعه ستانسلافسكى مرجعاً هاماً . وعلى الأخص الباب السابع والباب الثامن عشر حيث تجدون ما تلزم معرفته عن التمثيل وعن المشاكل المتصلة به .

لقد عرفت هذه المشاكل المتصلة بالفيلم . وأن الخط الذي يربط بين هذه المشاكل هو الخط الذي يربط بين جميع العناصر ويؤلف منها المشكلة الرئيسية . على حد تعبير ستانسلافسكى .

لذلك يجب عليكم أن تحدوا مع الممثلين العمل المتصل بالفيلم والعمل الخاص . بكل دور من أدواره : وأن تضعوا نصب أعينكم ما بين هذه الأدوار من اتصال وعلاقة متبادلة .

فإنما ما اتبعت هذه الطريقة أمكنكم توجيه الممثلين إلى الاتجاه الصحيح .

وقد سألت مرة ريان إحدى السفن تأملين .. ماذا تعمل لكي تذكر أتناس

رحلة من رحلات الطويلة جميع ميزات الشواطي. والأماكن العميقة
وعوائق التيارات!

فأجابهم الربان قائلا . . إن جميع هذه المسائل لا تهني . . إنني أسير في
طريق المرسوم وكفى .

وهكذا الحال بالنسبة للمثل ، إذ يجب عليه مواجهة الدور الذي يقوم
بأدائه دون أن يهتم بالمصاعب التي قد تعترض سبيله - وهي كثيرة - ولا يستطيع
أن يعرفها ويحلها مقدما . ولكن عليه أن يبين المظاهر التي تحدد عمله الإنشائي
المرسوم له .

وإنكم عندما تقرررون بصفة نهائية مع الممثلين القصات والمواقف الرئيسية
وتجربونها ستكونون قادرين على السير في الطريق السليم لأداء الأدوار ، إذ
تكونون قد صيتم لكل منهم خط السير . ولن يستغرق منكم كل هذا العمل
كثير من الوقت لأنكم كنتم أنتم ومثلوك قد استعدتم له استعدادا كاملا . وأنكم
ما كنتم تستطيعون بدون هذا الاستعداد القيام بإعداد مراحل السيناريو وما كان
في استطاعة الممثلين الاشتراك في الفيلم دون معرفة جيدة بما في السيناريو
من مشاكل .

ويجتمع أمام المكتب الذي يجلس حوله المخرج والممثلون ، الهيئة الفنية التي
تشارك في إخراج الفيلم الجديد . وتبرز وجهات النظر المشتركة ويوضع جدول
العمل للفيلم ، وتبدأ دراسة التفاصيل الدقيقة للسيناريو .

ونعيد القول مرة ثانية بأن العمل حول المكتب لا يجب أن يستمر وقتا
طويلا ، إذ يجب أن يستغرق هذا العمل من يومين إلى أربعة أيام بالنسبة
لفيلم الطويل .

«عرفوا كيف نهزم العمل حول المكتب في الوقت المناسب :

إن عمل المخرج والممثلين السينائيين حول المكتب ليس شئيا يعمل أمثاله المسرحيين ، إذ بطول أمد هذه الإعدادات في بعض المسارح . ولنا إذا أردنا أن نعين الفرق بطريقة بدائية بين المسرح والسينما نستطيع القول بأن الممثلين في الفيلم يعملون أكثر مما يتكلمون . إذ أن التمثيل السينائي يعتمد على الحركة والعرض في حين أن الممثلين في المسرح يتكلمون أكثر مما يعملون . والتمثيل هنا يعتمد على الكلام . ولنضرب مثلا بعمل (إيفان سوزانين) Ivan Sosnina واذكروا كلمات (فانيا) Vania إذ يقول . . لقد وقع الحصان المسكين . وقد أتيت مسرعا . . .

وهنا يروى (فانيا) ما عمله (ولا يجب أن نعتقد أن فانيا أثناء قوله هذا الكلام لم يتحرك) إذ أن عمل فانيا يتمثل في إقناع الناس الذين كانوا من حوله بضرورة الجرى لمساعدة سوزانين . . . وكل هذا الوصف فهماء من خلال عباراته .

وأن التمثيل المسرحي لهذا الموقف لا يستطيع أن يقدم لنا فانيا تمثيلا جواده ولا سقوط الجواد ولا الجرى على الأقدام ولا غير ذلك . وأتينا إذا ما أردنا أن نستخرج فيلما من هذه القصة سيتهم علينا أن نبين هذا الحادث بكل ما فيه من حركات ووقائع . ولذلك كنا نشاهد على الشاشة الجواد الذي سقط على الأرض كما نشاهد فانيا وهو يبدو وكل ما يحويه القصة من مواقف .

ومن هذا المثال البسيط يمكننا أن نستنتج قلة الصناعة المسرحية الفنية بالنسبة للصناعة الفنية السينائية . ومن ثم الفرق بين التمثيل المسرحي والتمثيل السينائي . ولا ينبغي عن البال أننا رغبة في الإيضاح قد سقنا هذا المثال البسيط . وهناك حالات أخرى تحكى فيها شخصيات الفيلم الأعمال الماضية ونستطيع متابعة رؤيتها في حين أن التمثيل المسرحي يعتمد قبل كل شيء على النص والحوار والخطب .

وهذا هو السبب الذي جعل للعمل حول المكتب أهمية كبرى في الوقت الحاضر . وأن المخرجين يقومون بعمل تجارب طويلة لكل دور على حده بالنسبة

للإلقاء فقط . ولما كان الانتباه يتجه من باب أصل نحو الكلمات التي تثبت في اللفظ قبل الحركة . فإنه ليست هناك حاجة لإظهار ما في طريقة العمل هذه من خطأ وعدم صلاحية تطبيقها بالنسبة السينما .

لهذا السبب يجب أن يقتصر عملكم حول المكتب مع تمثيلكم على إظهار الموضوع والقصة والمشاكل الرئيسية في كل لقطة من اللقطات وتوضيحها بجلاء .

وليس مسموحاً للخارجين أن يحملوا الممثلين يقرأون نص السيناريو بالديكوباج والحوار دون الاهتمام بتوضيح طريقة التمثيل والحركة .

ولا يجب على الممثل أن ينطق بأية كلمة من كلمات دوره دون أن تكون مصحوبة بما يناسبها من حركة تمثيلية . وأن تمثل الممثل السينما هو مجموعة لا تتجزأ من الاتصلات والحركات والحركات ويجب أن تناسق وتتماثل نظراً لأهميتها جميعاً في العمل .

وبعذر أن يشعر ممثلوكم بالحاجة إلى النطق بالحوار يجب عليكم أن تتركوا المكتب جانبا وتنتقلوا إلى صالة التجارب .

تعريف الشخصية :

إنكم ومثلوكم تعرفون حق المعرفة شخصيات الفيلم الجديد الذي تتوون لإخراجه . تعرفون من هم الممثلون . وعرفتم ما لهم من صفات وميزات ، وقد صورتم في غيبتكم هيئة كل ممثل وحركاته وطريقة إلقاءه . ولكن كل هذه الأشياء ما هي إلا حلول نظرية فقط . في حين أنكم الآن يجب عليكم أن تنتقلوا إلى التطبيق العملي . لذلك نذهبون مع تمثيلكم إلى صالة التجارب (أو في أية غرفة فسيحة بما فيه الكفاية) . وعليكم أن تحلوا محل الاعتبار حركات شخصياتكم وأن تفكروا بطريقة دقيقة ، مع مراقبة الممثل الذي يقوم بأداء الدور . وسوف يجتهد الممثل في أن يجد الحركات المطابقة تمام المطابقة للشخصية التي سيقيم بأداء دورها ، وعليكم بتصحيح أخطائه وإرشاده ومراقبته ولا يمكن فصل العمل المصوق عن الحركات ، فإن التفننات تأتي من الحركات والحركات تأتي ولينة الرغبة .

الفيلم سوف يصور ، لا في البلاط وحده بل في بيئات طبيعية أيضا : فإذا ما جرى تصوير ممثلين في بيئة حقيقية ، أو بين أناس لم يصنع لهم أى ماكياج ، ففي كلتا الحالتين قد يكشف المنصر الحقيقي وجود الماكياج والأشياء المصطنعة . وليس من السهل خداع عسات آلة التصوير السينمى . ولهذا الأسباب وجب عليكم أن تعيدوا النظر وتدققوا في عملية الماكياج والملابس قبل التصوير .

ولقد هرقم بما سبق ما يجب أن يكون عليه مظهر الممثلين ، ويجب عليكم الآن أن تعملوا على أن يبدو الماكياج والملابس في مظهر كامل لا غبار عليه كما فكرتم فيه . وأن يكون كل ذلك صحيحا كل الصحة ودقيقا كل الدقة .

ويجب أن يعمل كل ما هو اصطناعي يمتسى الدقة بحيث يبدو كأنه طبيعى . وأن آلة التصوير الفوتوغرافى وآلة التصوير السينماتى ستساعدكم على مراقبة ما كياج ممثلينكم وملابسهم .

تمرينات مع (عناصر خيالية)

الآن تنتقلون إلى العمل مع الممثلين الذين قد عمل لهم الماكياج وارتدوا ملابس التجميل . (قد لا يكون الماكياج كاملا أو لا تكون الملابس مجهزة ولكن على كل حال يجب أن يعمل الممثل ما كياج قهري وبردى ملابس قهرية ، وهنا يكفى عند عمل البروقات) .

أما مكم الآن تمثلون قد عمل لهم الماكياج وارتدوا ملابس التجميل . فابتدؤوا مثلا بقولكم لهم : إذا كنتم بصفحتكم شخصيات في الفيلم الذى تمثلون فيه قد جلستم في غرفة في انتظار التشرف بمقابلة شخصية عظيمة فكيف يكون مسلككم ، وما هو المظهر الذى تظهرون به ؟

عند هذا السؤال سيبدأ الممثلون في العمل على أساس الإرشادات التى أوجيتها إليهم بها . وطبقا لنوع وصفات الشخصية التى سيقومون بأداء دورها . فراقبوا مسلكهم وحركاتهم وأبدوا لهم ما يعين لكم من ملاحظات . وساعدوا الممثلين أن تكون لديهم القيمة النفسانية الحقيقية اللازمة لمثل هذا الموقف .

وأن هذه التجارب مع المثلين على مواقف اخترعوها أتم ، هي خارجية عن أحداث الفيلم ولكنها تتصل بطابع الموضوع ونحن نسميها (تربيئات عناصر تخيلية) ويمكن عمل مثل هذه التربيئات بكل سهولة في غرفة من الغرف دون ما حاجة إلى مناظر خاصة وأكسوار معين . ومهما يكن الموقف المقترح فإن مثليكم إذا ما استعملوا الأثاث والأكسوار العادى يجب عليهم أن يتخيّلوا ما يلزم للتشثيل .

وإن عمل مثليكم بالعناصر التخيلية سوف يلزمهم بالعناية بالتميز عن مشاعرهم بمتى الدقة ويوحد على الأحساس بقيمة الأثاث وشكله ومقامه . وهذا العمل سوف يوحد على تنسيق حركاتهم وفقاً للشخصية المرسومة .

ولقد كتب ستلانا فيسكي ما نصه :

« إن كل حركة من حركاتنا فوق المسرح وكل كلمة قولها يجب أن تكون نتيجة لحياة تخيلاتنا » .

وليس هناك ما هو أحسن من إبراز تخيلاتنا بالقرين على عناصر تخيلية . ولذلك فلا يضايقكم إذا كانت غرفة تربيئاتكم خالية من الأكسوار المسرحى ، ولا تحفظوا ألا يعرف الممثلون كيف يحفظون البيتة . إن هذا لن يعرقل عملهم ولكن سيأصده .

وإذا ما بدأتم التربيئات بنواصر تخيلية يجب أن تزدروا قاعدة وهي أنه كلما قصت الأقوال كثرت الأعمال .

وهناك كثير من الفنان المخرجين والمخرجين الغير الفنان يعرف كيف يعرضون على الممثل أراءهم على أكل وجه . ويستعملون طريقة قننة على المكتب ، ولكنهم يرتكبون أثناء التربيئات عندما يبدأ الممثل في العمل والكلام والحركة ويستبدون في مناقشة الممثل .

وإننا نحتاج أشد الاحتجاج على الخطب التافهة الغير المجدية التي يلقيها المخرجون أثناء التربيئات والتجارب .

نه في كل ما كانت المحطة التي تعملون فيها اتم والمثل يجب عليكم أن تكونوا مستعدين أثناء التمرينات لإعطاء الأوامر لكل عمل بما يجب عليه عمله . واختاروا أجسارهم كما وطريقة قام بأدائها المثل وقلوا ما يمكن من المناقشة .

نأية التمرينات ما انتهى تحليل الدور فليكم بالإهتمام بتحقيق أرائكم التي ابدىتموها والمثل إلى

وقد يكون التمرينات بناصر تخيلية أشكال وأنواع مختلفة متعددة وكذلك هذه التمرينات . فإذا كنتم قد دققتم أثناء التجارب القميدة فإن هذه التجارب والمثليات قد تيسر لتبرعة ودون عناية كافية فإن التمرينات قد تطول لمدة أسابيع .

وسوف تساعد التمرينات بناصر تخيلية بتمثيلكم على أن يعملوا وعلى أن يجمعوا طبقا للشخصيات التي يقومون بأداء دورها وتوضيحا وتبجمل التليل دقيقتا وصافقا .

نأية التمرينات

مساعدة المخرج أثناء التمرينات :

تخليقة تيمناه رايون .
مساعدة المخرج أثناء التمرينات بإعداد بيئة العمل بعد أن يكون قد عرف من المخرج الموضوعات التي يجب عملها . فهو يجهز الملابس ويشرف عليها كما يراقب عملية الماكياج . وعليه أن يعرف النظام الذي ستم به التمرينات لكي يقوم باستدعاء الممثلين في الوقت المناسب ، لأن الانتظار الطويل لحضور أحد الممثلين لا يفي بواجب المخرج في إدارة التمرينات .

ويشارك مساعدا المخرج في التمرينات ويلاحظ بعناية عمل المخرج مع الممثلين .
نأية التمرينات هو إدارة التمرينات .

نأية التمرينات هو إدارة التمرينات .

زيد أن نحدد هنا معنى المنظر والفرع أثناء التجارب .

نأية التمرينات هو إدارة التمرينات .
تألف السيناريو من سلسلة من الحوادث والأدوار الرئيسية . وتألف كل

حادة من سلسلة من المناظر كل منها يمتاز بمحاور معين وبيئة معينة . او قد ينقسم النظر إلى عدة فروع ، وكل فرع يمكن تسميته حسب ما فيه من مشاكل فنية معينة .

وأن المخرج الذى يقوم مع الممثلين بعمل التجارب والمناظر وفروضها قبل اليوم المحدد لتصويرها يكون على اتم الاستعداد عندما يبدأ العمل الحقيقي ، ويشتت كل السرور عندما يرى الفيلم للمرة الأولى .

أما البروفات التى تعمل فى يوم التصوير فقد تحدث أثرا سيئا فيكم وفي نفوس مثليكم .

ولذلك أن تأكدوا قبل البدء فى أخذ اللقطات من أن لديهم الوقت الكاف للقيام بعمل التجارب مع الممثلين . ولكنكم تعرفون أن بعض المناظر الجماعية لا يمكن إجراء تجربة لها فى يوم التصوير نفسه . وأن هذه القطعة أو تلك لا يمكن أخذها مقدما لأسباب فنية وتطبيقية ، ففى مثل هذه الحالة عليكم أن تبحثوا عن هذه الأسباب وفكروا فيها إذا كان من الممكن عمل التجربة مقدما قبل يوم التصوير .

نشا
بعض التجارب :

عليكم أن تقررروا مع الممثلين المشكلة الرئيسية والتشليل المتعلق بها والمشاكل الأخرى الخاصة بمنظر معين . واذكروا توصيات ستانيسلافسكى فى هذا الصدد إذا يقول :

« يجب العمل على خشبة المسرح ، وأن الإلقاء والحركة هما أساس الفن البرائى فى فن الممثل » .

كما يقول :

« لا يجب العمل بطريقة جامدة ، ولكن يجب العمل بقصد بلوغ غاية معينة والوصول إلى هدف معين » .

وهذه التأكيدات يجب أن تقوم على أساسها أوامركم وتعليماتكم إلى الممثلين فهي توضح بمتى الدقة واجبات الممثل السينائي .

ولكن يكون التمثيل السينائي أساس وهدف ويكون منتجا ، من اللازم أن يعرف الممثل ويفهم ويشعر في كل لحظة بما يعمل والغرض الذي يرى إليه عمله ، ويجب أن يكون عمل الممثل صحيحا وصادقا وله ما يبرره . ويجب أن يكون كل ما يعمل الممثل دقيقا ومعقولا ومنتجا . أي يتوقف على حالته في لحظة معينة .

وأن الممثل الذي يعمل بطريقة واقعية وصحيحة لا ينقل بطريقة حرفية المسلك الذي كان من الممكن أن تسلكه تلك الشخصية التي يقوم بأداء دورها في ظرف معين ، ولكنه يخلق ويوضح ما في هذه الشخصية من سمات وصفات لأحياء هذه الشخصية وجعلها تعيش في ذلك الظرف المعين .

ويجب على الممثل أن يعمل لا بطريقة طبيعية ، ولكن بطريقة خاصة تؤهله لإبراز صورة حقيقية . أي أن يختار من تجارب الحياة ومن تجارب المخرج والسيناريست وغيرهم المظهر الأكثر بروزا وأكثر امتيازاً الذي يعين مسلك الشخصية التي يقوم بأداء دورها .

ولا يمكن ظهور حقيقة هذه الشخصية في الحياة من إبرازها في صورة عامة ولا بطريق المصادقة ، ولكن بما يجب أن يقع بقوة قانون طبيعي ومن مظهرها المعين وطابعها الخاص .

تخيّلوا أنكم تسيرون في الطريق وقد انزلت قدمكم على قشرة موز . وسرعان ما تتخللون القشرة التي تسقطونها نتيجة لذلك . لأنه طبيعي وصحيح أن الإنسان إذا ما وضع قدمه فوق شيء لوج سرحان ما تزلزل قدمه ويسقط .

أما إذا ما رأيتم على العكس من ذلك شخصا يترنح بكل هدوء ويقع لجأه على الأرض تلك الوضعية المعينة التي يقعها من تزلزل قدمه فسوف تتخللون في الحال أن سبب سقوطه كان قشرة من قشور الموز أو البطيخ أو الخيار حتى ولو لم يكن ذلك هو السبب .

وهناك مثل آخر وهو : عندما يسألونكم كيف ترتبون حجرتكم فانكم إذا ما أظهرتم جميع الأعمال التي تعملونها ترتيب الحجرة عملا بعد عمل ولحظة بعد لحظة واستغرقتم في ذلك وقتا طويلا فإن ذلك سوف يبدو للمتفرج شيئا تافها قليل الأهمية . ولكنكم إذا ما اخترتم الأعمال الأكثر بروزا وتميزا في هذه العملية وقدمتموها ، فإن ذلك سوف يهم المتفرج .

وهكذا الحال بالنسبة للتمثيل . فإن تمثيلكم سيكون حقيقيا . لا حقيقيا من الناحية الشكلية بل حقيقيا من الناحية الفنية .

إن عملكم مع الممثلين لتسمية كل دور من الأدوار ومشاكل كل منظر سوف يساعدكم في علمهم . لأن عنواننا في موضعه يحدد جوهر المنظر ويرد صفاته ، يساعد الممثل على القيام بواجبه .

أذكروا دائما ما يأتي :

إن العنوان الصحيح الذي يوحى بفكرة عامة عن الموضوع يكشف المشكلة المختبئة فيه . وأنكم إذا ما وضعت المناظر والمشاكل وحدتموها فيجب أن تذكروا أن صاحب الفكرة — سواء أكان المؤلف أو المخرج أو الممثل — يحاول أن يقدم على الشاشة تمثيلا فنيا نطابقا للحقيقة ومن خلال قصة لها طابع خاص وميزة خاصة .

ونحن نقدم هنا مثلا منظرا بسيطا ونحدد المشاكل الخاصة بتمثيل الممثل . أن الممثل (سيكون أنت بنفسك) وما هو المنظر .

أنت شاب خجول تدخل في بيت صديقة لك لتقديم لها التهنئة بمناسبة عيد ميلادها . ولكي تهديها هدية بسيطة وهي كلب صغير يجلبك كثيرا . وأنت تخشى هذه المقابلة ولا تدري كيف ستقبل صديقتك هذه الهدية . هذا هو كل شيء .

عليك بتنفيذ هذا المنظر .

أدخل في الغرفة وقدم بيدك الهدية إلى صديقتك وأنت بجانبك النفسية العادية.

فن الواضح أنك إذا حاولت التمثيل بهذه الحالة سيكون من الصعب أن يتجش شيء.
ذو أهمية ويقارب الحقيقة ، يجب عليك أولاً أن تحدد المشاكل ونحدد هذه
المشاكل سوياً .

ما هو العامل الأساسي الذي يبين مصلحتك في هذا المنظر . هو عمل كل شيء
مقبول ، (أنا أرغب عمل شيء مقبول) فما هو لون هذه الرغبة وما شكلها ؟ وما
الذي يترضها ، وما هو الشيء الذي يبين مصلحتك تمام التعيين ؟

هو عدم التأكد من حسن الاستقبال ، وماذا سيحدث ، وكيف سيكون
استقبالها لي ، وكيف تنتهي هذه المسألة .

هذه هي صورة لحالتك النفسية . أى أتى أريد أن أجعل شيئاً مقبولا ،
ولكنى خائف .

كيف إذاً يجب أن يتم تمثيلك ، وما هي المشاكل والمساءل التي تحدد هنا
التمثيل ؟ .

إن هذا يمكن تحديده فقط عندما تكون صورة الشخصية التي تقوم بأداء
دورها واضحة لك تمام الوضوح .

إن هذا النوع أو ذاك من التمثيل سيتم طبقاً لمميزات الشخصية وطبقاً لهذا
الطرف المعين ، وتمثيل أن على أساس المعلومات والبيانات التي لدينا عن هذه
الشخصية سيعين نوع التمثيل المسائل الضرورية التالية .

(١) إعادة النظر في هذه الهدية .

(٢) الإقتراب من الباب .

(٣) فتح الباب .

(٤) اللجوء في الغرفة .

(٥) إلقاء نظرات دقيقة شاملة على محتويات الغرفة .

٦ (رؤية الصديقة .

٧ (التصميم على الاقتراب منها .

٨ (الاقتراب منها

٩ (إظهار الهدية

١٠ (تقديم الهدية .

كل هذه المسائل العشر تقول في مجموعها . (أرغب في عمل شيء مقبول ،
ولكنني عاقف) .

هذا هو تمثيلك . ولنحل الآن كل مسألة من هذه المسائل الموضحة ولنوضح
مظاهرها الخاصة .

أولا : معادة النظر في الهدية

١ — احمل الهدية ، الكلب الصغير . وأمسك الهدية بيدي .

ب — تصبني الهدية . لا تصبني لأنها هدية طيبة لحسب ، ولكن لأنها كلب صغير
حى . ولذلك فاني أريت على الكلب الصغير كما لو كنت أريد أن أقول له
إنك كلب صغير هادئ . وإنك هدية ثمينة .

ج — ولكن كيف ستقبلك صديقتك وأنت تحمل لها هذه الهدية ؟

د — يحسن الآن أن أخفي هذا الكلب (فأخفي الهدية) أو أخفي بحزم الهدية
القيمة الحية التي لا ضرر منها .

ثانيا : الاقتراب من الباب .

كيفية الاقتراب من الباب ، بسرعة أم ببطء ؟ باطمئنان أم بحذر ؟

وبما كان أحسن الحلول هو .

أريد أن أقرب من الباب لكن أريد أيضا ألا يشعر أحد بوصولي حيثئذ .

١٨ — عندما أقرب من الباب أبطلى الخطى .

ب — أقف أمام الباب .

ثالثا : فتح الباب

أريد أن أفتح الباب . كيف يجب أن أفتح . كيف أدير قبضة الباب (الأكرة) بطريقة مفاجئة أو بهدوء ؟

ولنحدد طريقة أحسن حالتها النفسية وأنا أمام الباب .. هي بكل تأكيد أنني أريد فتح الباب . ولكنى لا أجزؤ على ذلك . وحيثئذ :

١ — أريد أن أمسك قبضة الباب (الأكرة)

ب — ولكنى أنتظر

ج — أنتظر في الهدية

د — تسجنى الهدية ، لأنها هدية حية ولطيفة . وأصمم .

هـ — أمسك بمحزم قبضة الباب (الأكرة)

و — أفتح الباب .

تدريبا : البرغول في الفرقة

كيف أدخل الفرقة ؟ بكل تأكيد أدخل بمحذر ، أى ..

١٠ — أدخل بمحذر ..

ب — أقب بجأة وأنا مطأطأ الرأس (افعلوا بي ما تريدون ولكنى لا أنتظر)

غامسا : الغاء نظرة دقيقة على محتويات الفرقة:

١٠ — أسترق السمع

دب — أسمع دقات قلبي

ج - أريد أن أراها . وأصمم على رفع رأسي لكي أرى (أرفع رأسي بحزم)

د - لا أرى أحدا

هـ - أنظر إلى محتويات الغرفة بعناية .

سادسا : رؤية الصديقة

أ - أراها .

ب - أبتسم (أنا مسرور)

سابعا : التصميم على الاقتراب منها

أ - أترجع إلى الخلف (تحفز للهجوم)

ب - أمسك بالهدية الثمينة .

ج - أستعد

ثامنا : الاقتراب منها

أ - أتحرك فجأة (أقرب منها بحزم)

ثاسعا : اظهار الهدية

أ - أخرج هدية جميلة . هدية حية . جرو صغير يرى .

عاشرًا : تقديم الهدية

أ - أهدي الهدية من كل قلبي . أقدم الكلب الصغير ببشاشة

ب - أنظر إلى الصديقة وأتأمل حكامها

هذا هو ما يجب عليكم معرفته . . وما يجب أن تلقنوه لممثلتكم تمثيل

موقف معين .

إن وضع هذه النقاط واختيارها الدقيق يتألف منه تمثيل الفرصيات (ومن

الفرصيات يتألف المنظر ومن المناظر تتكون القصة)

ولقد سبق أن قلنا لكم أنكم سوف تعملون مع عدد كبير من الممثلين قد

نشأوا في يثبات سينائية مختلفة أو في مساح أو معاهد متباينة . ومن الطبيعي أنه يعمل الممثلون بطرق مختلفة تبعا لطريقة كل منهم الانشائية .

ويجب أن توضحوا لبعضهم كل مشاكل المناظر والمواقف بشكل خاص . وهناك آخرون يمكنكم أن تحددوا هذه المسائل بالاتفاق معهم . وإنكم إذا ما علمتم مع ممثلين غير هؤلاء وأولئك يمكنكم أن تعطوهم مطلق الحرية في تقرير ما يشاءون . فإن بعض الممثلين يجيدون العمل بعد أن يقوم المخرج بإظهار كل شيء لهم عمليا . وآخرون يعرفهم عن العمل مثل هذا الأمر . وهناك ممثلون يارعون يجب أن توضحوا لهم كل حركة . كما أن هناك آخرين لا يمكنهم أن ينفذوا إلا ما فكروا فيه أنفسهم .

ويجب عليكم أن تعملوا مع كل ممثل ومع كل شخصية فنية بحيث تحصلون على أحسن النتائج . وعليكم أن يجدوا أصح طريقة تتماشى مع كفاءة كل ممثل . وأن تفهموها وتعملوا على تطبيقها . واعملوا على أن تظهروا له بالأعمال فضائل طريقته الانشائية .

وعلى كل حال فإن المخرج الذي يعرف كيف يناقش ممثليه مناقشة جديدة دون أن يعرف ما يلزم تنفيذه وإظهاره وعمله وتمثيله وإصلاحه ليس مخرجا بارعا يجيد عمله . ومن الممكن معرفة كل شيء بالعمل وحسنه ، وبالمران المستمر وإشرافه على التمثيل وإدارته لتربينات الممثلين مع مساعدته .

يجب أن تذكروا قبل كل شيء أن طريقته في العمل هي التي تحدد وتضمن إنتاج الممثل ، وتفيد كثيرا في عمل اللقطات .

البينة :

إن المسائل التي تحدثت فيها مع الممثل التمثيل موقف من المواقف تحدد جو عمل الممثل وتقلاته وحركاته في المنظر . إذ أن الممثل لا يستطيع الاقتراب من أحد الأبواب وقمحه أو الدخول في غرفة من الغرف أو النظر حوله إلى غير ذلك دون أن يعرف موضع الجدران والأبواب والآثاث وخلاتها في حدود طاقة

آلة التصوير . لذلك فإنه سواء بالنسبة للخروج أو الممثل يصبح تعريف كل مسألة من المسائل مرتبطا كل الارتباط بالبيئة التي يتم فيها التمثيل .

ومن الممكن أن ترسم البيئات فيما يتعلق بدور الممثل واللقطة . وفي الرسم توضح جميع تحركات الممثلين . ولزيادة الإيضاح توضع علامات خاصة في هذا الرسم تبين تحركات كل ممثل من الممثلين ويجب أن تتفق البيئة كل الموازنة مع تمثيل الممثل .

الحركات الجسدية :

إذا ما علمت مع الممثلين في منظر علم أو في منظر فرعى يجب عليكم أن تذكروا أهمية الحركات الجسدية ، أى أنه يجب عليكم أن تساعدوا الممثل على حل المسائل التي تعرض له أثناء عمله لإيجاد حركات حية وبسيطة يمكن أن تكون مبهمة لتخصيص بذاتها . فإذا ما أمتكنكم بواسطة هذه الإيماءات والإرشادات خلق ظروف مناسبة لعمل الممثل ، عليكم أن تجعلوه في حالة يتمكن معها من حل المسائل النفسانية الأكثر عمقا . فإن شعور الممثل الداخلي لا يمكن أن يكون بعيدا عن الحركات الجسدية وعن التسميمات الأكثر بساطة .

تخيلا هذا الموقف التالي :

قلقت إحدى الزوجات لتأخر زوجها عن العودة إلى المنزل من عمله .

كلفوا بمثلة بتجربة دور الزوجة المثقلة على زوجها .

وهذا أمر صعب الأداء على أية امرأة ولو كانت أكثر نساء العالم صغرية . ومن المستحيل البقاء في داخل غرفة والشعور بالقلق إذ أنه التمييز عن مسئلة الشعور يجب التحرك والحياة .

إن مسألة (القلق) هي مسألة نفسانية وتأثيرية . ولحل مثل هذه المسألة يجب على الممثل أن يؤدي سلسلة من الحركات الجسدية البسيطة . ومثال ذلك .

١ - قد تبقى الزوجة جالسة على إحدى الأرائك تشعر بالبرودة تنظر وتظر من وقت إلى آخر في ساعتها . وإن الجلوس على الأريكة والانتفاخ بالثفال وملاحظة مرور الزمن هي أعمال جسدية بسيطة . ولكنها يمكنها الإيحاء بحالة الشخصية النفسانية .

٢ - قد تكون الزوجة مشتغلة بالحياكة فتتوقف عن الحياكة . وتبقى مصفية وتظر باستمرار في ساعتها . وهذه أعمال جسدية بسيطة ولكنها من شأنها أن تخلف الحالة النفسانية للشخصية .

٣ - قد تكون الزوجة مشتغلة بإعداد مائدة العشاء ، فإن كل الأعمال الجسدية اللازمة لإعداد المائدة قد تصطبغ كلها بروح القلق . وعندما تضع الزوجة القوط فوق المائدة تفسى أن تضع فوق المفروش الكوب التي تمسك بيدها . ثم تذهب والكوب في يدها لرؤية الساعة . وتجلس على الأريكة ولا تزال الكوب في يدها دون أن يتم إعداد المائدة . وعندما يأتي الصباح تكون المائدة لم يتم إعدادها والكوب موضوع فوق الأريكة والزوجة تنظر من النافذة . ثم تبدأ في خلع ملابسها وهي لا تزال خلف النافذة . وأخيرا تقرر الذهاب إلى فراشها . ثم تسمع صوت محرك سيارة . إنه الزوج قد وصل ، فتسرع الزوجة إلى المائدة لإتمام إعدادها . ويسمع وقع أقدام الزوج خلف الباب فتجري الزوجة لمقابلته . والكوب لا تزال متروكة فوق الأريكة .

هذه هي ثلاث حلول ممكنة لإظهار موقف الزوجة القلقة .

ومن الواضح أن كل حل من هذه الحلول يسهل التعبير عن الحالة النفسية كما تبدو من القيام ببعض الحركات الجسدية .

فلذا كانت الزوجة قد بدأت بالقلق على زوجها بطريقة غير واعية دور القيام بأية حركة لما وجدت في نفسها الحالة النفسانية الصحية والطبيعية التي تنفصا عن القلق . وفي هذا تتمثل حقيقة حياة الممثل التمثيلية .

وإنكم إذا لم ترشدوا الممثل وإذا لم تساعدوه على إيجاد الحلول اللازمة ولم توحوا إليه بالحركات الجسدية البسيطة التي يقوم بها ، ولم تلاحظوا في هذه المواقف

حركات مميزة ، فإن تمثيل الممثل يصبح عاريا عن الحقيقة وبعبارة عن الطبيعة وسيحاول ممثلكم عندئذ عصر ذهنه لإيجاد شعور معين . وأن عمل ذلك دون حركة مناسبة هو مسألة قيمة لا نتيجة لما .

لا يجب إيجاد الاحساس بل يجب الشعور بالإحساس . ولذلك فإنه من الواجب عليكم وأنتم تمحدثون مشاكل موقف من المواقف أن تذكروا أن الممثل يجب عليه حلها بحركات جسديه بسيطة . وأن التعبير الممثل الطبيعي الصحيح هو الذى يطلق الشخصية .

وهناك ممثلون يأفون من دراسة المسائل الجسدية البسيطة كما لو كانت هذه المسائل تمنعهم من إظهار احساساتهم .

تحيلوا أن مثلاً يريد أن يرقى سلماً في جدار ويطبق عليه لوحة من اللوحات ثم ينزل من فوق المقعد ليفتح نافذة مغلقة .

فإذا كان الممثل (وهو يستعمل دون اهتمام أشياء حقيقية أثناء القطة ، أو أشياء تخيلية أثناء التجربة .) لا ينفذ بدقة وبناءة وبجالة طبيعية كل الأعمال الجسدية اللازمة للرقى السلم وتعليق اللوحة والنزول من فوق الكرسي وقطع النافذة . فإن حالته النفسية لن تكون طبيعية ولن تؤدي الغرض المنشود .

ويجب على الممثل — حسب حالة الموضوع — أن يكون في استطاعته في وقت معين أن يتهيج أو ينعضب أو يحقر أو أن يحشق إلى غير ذلك . فإذا لم يكن قيام الممثل بالحركات الجسدية البسيطة طبيعياً وصحيحاً إلى أقصى درجة فلن تكون حالته النفسية حقيقية .

ويجب أن يوجهوا لكل ذلك عناية خاصة . لأن الحركة الجسدية للممثل هي التي تخلف طبيعياً الحالة النفسية اللازمة للممثل سواء في المسرح أو في السينما .

ومن الممكن في المسرح إيجاد حالات مصطنعة عندما لا يقوم الممثل بحركة جسدية . أما أمام آلة التصوير السينمى فيجب أن يتم القيام بالحركات فعلاً ويجب أن تكون هذه الحركات حقيقية وطبيعية على قدر المستطاع . وأن الممثل السينمائي

لا يستطيع خلق تغيير ما بما يشعر به في دخليته نفسه . ولكن يجب عليه أن يدخل في حالة نفسية صحيحة ، وأن يشعر بإحساسات صحيحة وعميقة تتطلب التعبير عنها منطقاً وتوازناً في الحركات الجسدية .

إن الإنسان يعمل في الحياة دائماً بحالة طبيعية ، كما أن تمثيل الممثل السينمائي على الشاشة يجب أن يكون حقيقياً وحياً . لذلك كان من اللازم للحركات الجسدية أن تكون حقيقية وطبيعية بحيث تسمح للممثل بالحصول على الحالة النفسية اللازمة .

لنستمع إلى ما يقوله ستانيسلافسكى :

كان ستانيسلافسكى يقول . « إن الحل الصحيح للسألة الجسدية يساعدنا على خلق حالة نفسانية ملائمة . »

أما عدم توصلكم إلى هذا الحل يجعلكم قومون بتشيل تافه ، فليكن أن تتحدوا طابع الشخصية بالقيام بأقل الحركات البسيطة التي ترتبط بها . ومن اللازم دراسة كل حركة صغيرة من حركات هذه الشخصية للوصول إلى الحقيقة . وفي هذه الحالة وحدها يستطيع المتفرج أن يؤمن بطبيعية تمثيل هذا الدور .

لا تحقروا أقل حركة من الحركات الجسدية وحاولوا العناية بها لكي تكونوا واثقين من سلامة التمثيل على خشبة المسرح ومن إنكم تؤدون الدور على حقيقته .

إن أقل حركة جسدية وأصغر الحقائق الجسدية والتأكد منها كل أولئك له أهمية عظيمة في المسرح . وليس ذلك في المواقف الصغيرة لحسب بل في المواقف الهامة وفي أهم قطع التراجيديات والدراما .

لا تفكروا في الجهود التراجيكية . واتركوا ذلك التوتر الدرامي وتلك العصبية التي تفضلونها . وتلك البدع التي تتلقونها . وعليكم أن تسوا وجود المتفرجين والأثر الذي تريدون إحداثه فيهم . واتركوا العمل بالقيام بعمل جيد في الحركات البسيطة على المسرح لكي تكونوا على أتم استعداد للحركات الجسدية الصغيرة

وعلى التأكد بإخلاص من صحة كل ذلك . وسوف تقيمون مع مرور الزمن إن هذا لازم وضرورى لا بسبب طبيعته لحسب بل لصدق إحساسكم . ولأن الإحساسات السامية فى الحياة كثيرا ما تبدو من خلال الحركات الجسدية العادية البسيطة .

ونحن بوصفنا فنانين يجب علينا أن نستغل هذا الأمر وهو أن أقل الحركات الجسدية الداخلة فى المواقف الحاسمة تكون لها قوة جبارة . وفى مثل هذه الحالة يمكن إيجاد تطابق كامل بين الجسم والروح وبين الشعور والحركة ، من الممكن بفضل أن تبدو المظاهر الخارجية مائة لتأثيرات الداخلية .

وأن تنظيف بقعة من الدم — مثلا — تمثل فى مشروعات (لادى ماكبث) lady macbeth الطموحة . وأن هذه المشروعات الطموحة تضطرها لأن تنظف هذه البقعة الدموية . ونحن نقاهد فى حوار (لادى ماكبث) أن فكرة بقعة الدم وتذكر وقائع القتل تتأويان فى الحوار . وأن العمل الجسدى البسيط أى تنظيف البقعة له أهمية عظمى فى حياة اللادى ماكبث . وهذا الدافع القوى ، أى مشروعاتها الطموحة يستلزم مساعدة العمل الجسدى البسيط .

وهناك سبب أكثر سهولة وصوابا تحصل من أجله الحقائق الجسدية البسيطة على معنى هام فى أدق المواقف الدراماتيكية . ذلك أنه يجب على الممثل فى الموقف التراجيضى أن يبلغ قمة التأثير الإنشائى ، وهذا أمر صعب بنوع خاص وما أعظم ذلك المجهود الذى يقوم به ذلك الممثل الذى لا يجد الدافع الطبيعى لإظهار نفسية الشخصية فى حالتها الطبيعية ، إذ أنه ليس من السهل الوصول إلى هذه التغييرات وهذه المواقف الطبيعية التى لا تحدثها إلا العاطفة والشعور الحقيقى بالموقف . فى حين أنه من أسهل الأمور تغيير هذا العائق وإحلال سلاسة من الحركات الجسدية على التغييرات العاطفية . وأن مجهودات من هذا القبيل هى من السهولة بكمال ومن الممكن أن تصبح معتادة حتى تصبح عادة آلية تلقائية . ولتجنب مثل هذه الأخطاء يجب الاعتماد على أشياء واقعية ثابتة جسدية ومحسوسة . ولذلك كان من الضرورى وجود حركة واضحة صحيحة من الممكن القيام بها بسهولة وميزة الوقت المناسب . وهذه الحركة ستشردنا بطبيعة الحال

إلى الطريق السوى ونتمننا في الأوقات العصية من السير في الطريق الخاطئ .

وفي أدق المواقف الدرامية يصبح الحركات الجسدية البسيطة التي من السهل الاعتماد عليها معنى جوهريا ، نظرا لأهميتها . وكلما كانت تلك الحركات الجسدية مقبولة وبمكة التنفيذ كلما كان من السهل الاعتماد عليها في المواقف الأكثر صعوبة . وأن القيام بها بدقة يوجه الممثل نحو تمثيل طبيعي صحيح . وهذا يمنع الممثل من إتباع خطة أقل سلامة . أى أن يمثل تمثيلا عاريا مصطنعا .

وهناك أيضا شرط آخر كبير الأهمية يعطى قوة ومعنى الحركات الجسدية البسيطة وهذا الشرط يمكن إضاحه هكذا .

إنكم إذا قلتم الممثل أن دوره ومشاكله وحركاته هي مشاكل وحركات نفسانية عميقة ودرامية . سرعان ما يبدأ في إجهاد نفسه وتقوية تعبيراته ، أو أن يبحث عنها في ذاكرته لكن يجد حلا على طريقته لختلف المواقف . ولكنكم إذا ما عرضتم حل الممثل حركة جسيمة بسيطة قصد بها التأثير وإثارة الاهتمام فإنه سيحاول القيام بها دون أى خوف أو قلق .

ولذلك فإن مقتضيات الحقيقة تأخذ حقوقها وتصبح إحدى الميزات الرئيسية التي ترمى إليها الصناعة الفنية النفسانية في التعبير التمثيل الفنى .

ويعرف كبار الكتاب كيف يهيئون المواقف الأكثر أهمية بحركات جسدية بسيطة تتخفى فيها الإثارة والفتنة لإظهار الحالة النفسية .

(ولأننا نهم بوجه خاص بالحركات الجسدية الصغيرة أو الكبيرة التي من الممكن ملاحظتها بسهولة نظرا لحقيقتها) وهي أشياء تدبر عن حياة جسدنا . ويمكن القول بأنها نصف التمثيل بأكمله .

لأننا نهم بنوع خاص بالحركات الجسدية لأنها تساعدنا على إلقاء نظر الممثل وتلبيه في حدود الموقف والدور لأنه تكون منها طريقة تعبيرية دقيقة شاملة يسهل الممثل على هداها .

إن المنطق ونتيجة الحركات الجسدية لها أيضا أهميتها . فهما يخلقان المعنى

ويعمدان الحركة الصحيحة المنتجة والمعقولة . وأتأ في حياتنا العادية لا نغير التفاتنا لأية حركة لأن كل شيء يجري بطريقة طبيعية .

الحقيقة المسرحية تصبح أكثر قوة على الشاشة

يعمل الممثلون المسرحيون في بيئة يزيد فيها الرسم على البناء . وهم يرتدون ملابس خاصة ، ويظهرون أمام مناظر مرسومة وغير حقيقية . وليس هذا كل شيء . بل أن اصطناع المناظر لا يعتبره المتفرج شيئا مزيفا لا يتفق مع الحقيقة . وهذا معناه أنه يوجد في المسرح اتفاق خاص يجعل المتفرج يقبل الأشياء الغير الحقيقية في المسرح على أنها حقيقية وطبيعية .

والأمر على العكس من ذلك في السينما ، إذ أن كل ما تلتقطه آلة التصوير السينمائي يجب أن يكون حقيقيا وصحيحا . أو مقلدا أحسن تقليد . ولكن يحدث الفيلم أثارا في المتفرج من اللازم إظهار الحقيقة على الشاشة . ومن المعلوم أن آلة التصوير والميكروفون لها نظر حاد وسمع قوى .

ولما كانت المناظر والملابس والماكياج التي يستعملها الممثلون في المسرح هي أشياء غير طبيعية فإن إلقاء هؤلاء الممثلين وحركاتهم ليسا مقبولين في السينما ، إذ أن طبيعة التمثيل ومواقف الممثلين هي شرط جوهري للحصول على الحقيقة السينمائية . ولذلك ينتخم عليكم أيها المخرجون أن تذكروا ذلك باستمرار . ويجب عليكم أن تبحثوا عن أعظم جانب من الحقيقة والواقعية في تفاصيل كل لقطة .

الإلقاء في السينما :

يجب على الممثل السينمائي أن يتكلم كما يتكلم في الحياة العادية . لا كما يتكلم الممثل المسرحي على خشبة المسرح . إذ أن الممثل المسرحي لا يستطيع أن يتكلم على خشبة المسرح كما يتكلم في الحياة العادية إذا أراد أن يستمع إليه الجالسون في المسرح . ولذلك كانت هناك طريقة في الإلقاء المسرحي ووضع غاير الصوت . وأن الممثل السينمائي إذا ما تحدث لا يجب عليه أن يقلد الإلقاء المسرحي ، ولا ذلك الوضع

الصوتى الخاص بالمرشح . وأن التربية المسرحية بالوسائل الصوتية والوضع الصوتى على المسرح لا يمكن السليح بوجودهما فى السينما ، لأنهما يبدوان مصطنعين وغير طبيعيين ، فإن الناس فى الحياة لم يوجه عام عيوبهم فى النطق والإلقاء . ويجب أن يكون الممثل غالبا من تلك العيوب ، ويجب أن يعرف تلك العيوب لأنه قد يستفيد منها لكي يخلق منها ، إذا ما أراد ميزة خاصة للشخصية معينة . يقوم بأداء دورها .

وهناك ممثلون يحصلون ، نتيجة لعملهم وإلتفاتهم على طريقة خاصة فى الكلام . يقولون عنها أنها طريقة مسرحية ، كما أن هناك آخرين يرون ذلك بقولهم أنهم يتكلمون بهذه الطريقة للتعود على الإلقاء المسرحى الصحيح ، ومن العبث الوقوف للكلام عن خطأ هذه النظرية وعلى الأضرار التى تنتج عنها إذا ما طبقت فى العمل السينمائى .

كذلك من الخطأ وما يضر أكبر الضرر أن يتحدث الممثلون السينمائيون بشهقة ، وهذا هو عيب من عيوب الممثلين الذين جاءوا من المسرح وعلموا أيضا أيام السينما الصامتة ، ولأنهم أهملوا تحسين نطقهم وكانوا يكتبون بتعابير مبالغ وجوههم فقط ، ولهذا لا يجب أن نعتقد أن مثلا عمل طوال حياته فى المسرح يستطيع أن يلقى الحوار جيدا فى السينما ، حيث كثيرا ما يظهر صوته زائفا . والمهم هو أن نعرف كيف نقول ما هو ضرورى ، وأن نعرف كيف نستغل الألفاظ استغلالا منطقيا يكون له أثر فعال ، ولا يجب أن نعرف كيف نكلم الحطب ، بل يجب علينا أن نعرف كيف نصمت أيضا .

أنا فى حياتنا نريد أن نعرف عن أرائنا ، ونريد أن يفهمنا الغير ، كما أننا فى الحياة العادية نسمع جيدا لأننا نريد أن نسمع ونفهم .

وأن الإصغاء معناه أن نعرف كيف نرى ما يقوله الغير . وأن الكلام معناه أن نرسم لمستمعينا صورة مرئية .

إن الكلام معناه العمل والحركة .

ما وراء النص :

إن عمل المخرج مع الممثلين فيما يتعلق بالصوت هو أمر من أصعب الأمور .
أن السينما الناطقة فن حديث العهد ويمكن اعتبار المسرح بالنسبة له شيئاً جديداً ،
ولكن التجارب المسرحية في هذا الحقل يمكن استغلال جانب صغير منها في السينما .
وأنه لمن الخير في عملكم أن تذكروا جيداً هذه الاعتبارات والملاحظات الآتية :

(١) يجب أن يكون لممثلكم جهاز صوتي كامل ، ويجب عليكم أن تفكروا
في ذلك عند اختياركم للممثلين .

(٢) قد يكون في الممثل بعض الأحيان بعض النقص في صوته يرجع إلى
أسباب جسمانية لا يمكن ملاحظته في الحياة أو على المسرح . ولكن الميكروفون
يظهر هذا النقص بوضوح :

(٣) إذا صعب على الممثل التلاعب بصوته حتى يخرج حسب ما هو مطلوب
يجب عليكم أن تجدوا أنسب الأحوال . وأن توجهوا إليه بأنسب المعلومات
الصوتية . واذكروا دائماً أن الكلام معناه العمل والحركة .

(٤) أن النقص الأساسي للحصول على تعبير صوتي طبيعي ومعبّر هو ما نسميه
(ما وراء النص) .

إن ما وراء النص هو سطر داخلي في الدور ، ويوجد باستمرار في التمثيل
خلف الكلمات والحركات ويردها ويكبرها ويوضحها باستمرار . ويعتمد البعض
أن ما وراء النص هو السطر الداخلي في الجزء الذي يد كلمات الشخصيات بالحياة ،
وهذا ليس صحيحاً . لأن ما وراء النص يعطى معنى ولونا وبروزاً لا للكلمات
الممثل وحده بل لحركاته أيضاً . أى أنه يتركز كل تمثيل الممثل .

وهما هي ندى بعض أمثلة أولية لما وراء النص .

(١) فيما يتعلق بالحركة .

- إنك تحب صوا من أعدائك .. لحركة يدك ميزاتنا وطابعها .
- إنك تحب صديقا .. لحركة يدك هنا ميزات أخرى لها طابع آخر .
- إنك تحب رجلا ضعيفا ومرضا .. لحركة يدك هنا ميزات جديدة .

(٣) فيما يتعلق بالصوت والحركة .

تصور أنك متأخر في الذهاب إلى المسرح ، وقابلت صديقا في الطريق ، وبدأ هذا الصديق في الاستفسار منك عن صحتك وصحة ذوك . وأنت تحاول أن تكون طويلا معه فتأخذ في الإجابة على أسئلته . ولكنك في هذه الأثناء تفكر فيما إذا كنت ستصل متأخرا إلى المسرح أم لا .

فإذا لم تستطع السيطرة على نفسك بما فيه الكفاية ، فإنه لابد أن تظهر في أجربتك وفي كل حركاتك وفي مسلكك مظهر القلق .

(٣) فيما يتعلق بالصوت .

إنك عاشق . ولكنك لم تصرح بعد بحبك . ويمكنك أن تقول لحبيبتك بعض العبارات العادية ، مثل سأحضر عنذك ومن الممكن أن تعني هذه العبارة أنني أحبك .

إن ما وراء النص هو المعنى الباطني الكامن في كلمة أو في عبارة ما ، وهو الحياة الثانية للحديث أو الحياة الثانية للحركة .

وأنكم أثناء البروفات تستطيعون أن تشيروا إلى المعنى الخفي في عبارة من العبارات أي إلى ما وراء النص . فإذا ما تعلق الممثل بهذا النص يجب أن يحاول النطق به بنخمة تتفق مع العبارة أو مع ما وراء النص ، وبهذه الطريقة يكون من السهل إيجاد النخمة الصحيحة وإعطاء العبارة معناها الحقيقي ، أي أن الممثلين وهم يعملون أثناء البروفات يستطيعون أن يهملوا النص مدة من الزمن ويبدؤا النطق والمران بعبارات ما وراء النص لكي يحاولوا عمل عبارات النص حسب معناها الخفي .

ولما كان ستانيسلافسكي يعمل مع تلاميذه كان يقول :

« إن معنى الابداع يتمثل في (ما وراء النص) لأن ما وراء النص يتكون منه السبب الذي من أجله كتب المؤلف النص والحوار .

ويجب على الممثلين أن يؤدوا معنى القصة بعد أن يفهموا الطريقة الصحيحة وبعد أن يثثروا الحياة في ما وراء النص بإحساساتهم ، ولكن يقول ستانيسلافسكي أيضا :

« إن النراما يمكن قراءتها أيضا في المنزل ، ولكن معناها وروحها لا يمكن الاحساس بها إلا في المسرح من خلال ما وراء النص الذي خلقه الممثل وعاش فيه » .

وهذا يحدث أيضا في العمل السينمائي . فإن ما وراء النص يعين نغمة الحديث كما أن ما وراء النص يحدد تناسق الحديث مع الحركات .

واذكروا أيها المخرجون وأنتم تعملون مع الممثلين فيما يتعلق بالحوار أنه لا يمكن فصل الكلام عن الحركات . فإن الكلمات والحركات يتوقف كل منها على الآخر دائما ، فإن الرجل الذي إذا أثير ينطق بعبارة (إلى الخارج) فإنه دائما يقوى هذا الأمر الذي يصدره بحركة من يده أو رأسه للإشارة إلى الباب أو صاحب أمره بدقه بقبضة يده على المكتب ، أو بخطوة يخطوها إلى الأمام ، وفي حالات استثنائية فقط يمكن قول عبارة (إلى الخارج) مع البقاء بدون حركة وهذا هو السبب في أن الممثل لا يمكنه أن يمثل تمثيلا صحيحا وحقيقيا إذا أهمل الحركات .

إن الاحساس هو نتيجة مجموع الكلمات والحركات . كما أن الكلمات والحركات تساعد على إيجاد الاحساس .

إنكم إذا لم تعرفوا أثناء التجارب كيف تحصلون من الممثل على إلقاء دقيق وطبيعي ، يجب عليكم أن تراقبوا حركاته التي صاحبت هذا الإلقاء . لأن حركة جسدية بسيطة تساعد الممثل على إلقاء أصعب العبارات على أكمل وجه .

التجاوب :

إن أحد الشروط الجوهرية اللازمة لكي يعيش الممثلون حياة حقيقية أمام آلة التصوير ، يتمثل في تجاوبهم مع بعضهم ، إذ يجب أن يعرف الممثل كيف يتجاوب مع زملائه في الموقف الذي يمثلونه ، ومع البيئة التي تحيط به وما يتصل بها . هذا ولا يمكن أن يكون هناك تجاوب إذا ما نظر الممثل وهو يقوم بالتمثيل إلى آلة التصوير كما ينظر في بعض الأحيان الممثل المسرحي إلى الملحن أو إلى الجمهور .

إنكم معشر المخرجين تدرسون الإلقاء إلى جانب الإخراج ولذلك يتحتم عليكم أن تعرفوا ما هو معنى التجاوب . ولكن يجب أن تذكروا أن عليكم أن تعملوا مع ممثلين مختلفين . البعض منهم يعرفون طريقة العمل في السينما والبعض الآخر لا يعرفها ، أو يعرفها بالاسم فقط .

إن الباب الخاص بالتجاوب في كتاب (تجارب الممثل على نفسه) هو باب / يعتبر فهمه من الصعوبة بمكان . ويتطلب شرحا دقيقا يجرى بمتى العناية من جانب الفارح .

إن التجاوب هو أصعب عمل من أعمال الممثل . وعليكم أن تشرحوه له بأبسط الطرق . وقد يسهل على ممثل أن يعمل مع زميل معين ، إذ يشعر بأنه يرتبط معه في الحركات والعمل التمثيلي ، كما يشعر بأنه يندمج معه ويتقوى به . بينما يشعر بأنه يصعب عليه العمل مع ممثل آخر لأنه مع هذا الآخر يشعر بأنه يمثل وحده دون أن يفكر في الآخر أو يعيش ويتجاوب معه . فهو يمثل معه تمثيلا ظاهريا وهذا لا يساعده .

ولا يستطيع الممثل أن يكون قليل الاكتراث بزميله أو بالبيئة وما يتصل بها . ويجب على الممثل أن يكون على اتصال مباشر بكل ما يحيط به . ويجب أن يتجه انتباه الممثل الاتجاه اللازم ، وإلا لما كان هناك أثر واقعي لتمثيله .

إن التجاوب معناه الانتباه السعوى والبصرى . أو بالأحرى معناه العمل . والعمل المتبادل ، إذ أن انتباه الممثل يتركز دائما في عينيه .

يجب عليكم أثناء التجارب أن تتبعوا عيون الممثلين واتجاهاتها ، وتذكروا :
الناظر الكبيرة Big Close up التي تبين للفرج وجه الممثل وعينه وكيف
تبدون كبيرتين . ولا تكتفوا بالناظر الكبيرة وحدها ، بل انظروا أيضا إلى
الناظر المتوسطة Medium Shot فإن عيني الممثل يراها جميع المتفرجين بوضوح .
أكثر ما هو الحال في المسرح .

ويجب عليكم أثناء البروفات أن تتبها كل الانتباه حتى ينظر الممثلون بطريقة
مناسبة ويتكلموا ويصغوا بطريقة مناسبة . واذكروا عبارات ستانيسلافسكي
إذ يقول :

« لقد قلت أكثر من مرة أنه من الممكن للشل على المسرح أن يوجه نظراته وينظر ،
ويمكنه أن يوجه نظراته دون أن ينظر ، أو بالأحرى يمكنه أن يوجه نظراته من فوق خشبة
المسرح وينظر أو يسمح كل ما يحدث . وبما كانه أن يتم بما يحدث في الصالة أو بخارجها
وفضلا عن هذا فإنه من الممكن أن يوجه نظراته ويرى ويدرك ما يراه . ولكنه
لا يمكنه أن يوجه نظراته ويرى ولا يدرك شيئا مما يحدث على خشبة المسرح » .

وبالجملة فإنه توجد طريقة واقعية للرؤية والالتفات ، وطريقة أخرى خارجية
وشكلية . أو كما يقال . طريقة الالتفات بروتوكولية . أو على حد تعبيرنا (بين
فارغة) أو بنظرة سطحية .

ولإخفاء الفراغ الداخلي يوجد نوع من طرق التحويل الفني ولكنها لا تعمل
شيئا إلا تقوية معنى الفراغ المعينين المحدثين .

وليس هنا موضع الكلام عن أن هذه الطريقة من مبادئ النظر هي طريقة
خاطئة ولا جدوى منها . إذ أن العيون هي مرآة الروح . وأن (العيون الفارغة) هي
مرآة الروح الفارغة . وهذا أمر لا يجب أن يغيب عن بالنا .

وهكذا الحال فوق خشبة المسرح ، إذ يجب أن تكون هناك قوة في العينين
والأذنين وفي كل أعضاء الحواس . فإذا ما وجب الاستماع يجب الاستماع
والإصغاء بطريقة جدية . وإذا ما وجب علينا أن ننظر تحتم علينا أن ننظر وأن
تلتفت بصورة حقيقية ولا نلقي أية نظرة بسيطة دون تثبيت أنظارنا على الشيء
الذي ننظر إليه . ويجب إذا ما نظرنا إلى شيء أن نملك به بنظرنا كالوكننا نمسك
بأسنانتنا وهذا ليس معناه أنه يجب علينا أن نقوم بعمل زائد عن الحد .

مستمروا المثليين

تذكروا جيدا أن الممثل البارد وقليل الاكترات يؤدي دوره بطريقة جيدة عن الاهتمام والاكترات . وعليكم أيها المخرجون أن تكونوا قادين على تمريرك وإلهاب وإلهام الممثل وإلزامه بالإلقاء الصحيح والحركة الصحيحة . إن المخرج الذي يثق بالمثليين في كل ما يعملونه ولا يتنقل إليهم طابعه وبجوده وحاسته ، هو مخرج فاشل .

وأنكم لن تستطيعوا أبدا أن تجعلوا الممثل يتخلى عن تردده وجبنه وارتباك . وعدم فهمه وقلة اكتراته وكسله وعدم نظامه إذا لم تعرفوا بطريقة واضحة أكيدة ما تريدونه منه .

عليكم أن تراعوا أدق النظام في العمل ، لأنكم إذا لم تكونوا أنتم منظمين وإذا لم تراعوا أنتم النظام فإنكم لا تستطيعون أن تحصلوا على النظام من غيركم .

إن المخرج هو المرشد الإنشائي للممثل . ولذلك وجب عليكم أن تتمرنوا وتقووا إرادتكم ونظامكم . ويجب عليكم أن تعرفوا كيف توجهون المثليين وترشدونهم . وعليكم أيضا أن تعرفوا ما تريدونه .

قولوا للمثليين بطريقة واضحة وبسيطة ومفهومة ما تريدون الحصول عليه منهم ، وتفاوضوا مع المثليين وتبادلوا الرأي معهم واعملوا تنويعا .

الشروط الخاصة بالمرشدة لعمل الممثل السينمائي

إن السينما خلقا للسرحة لما عند كبير من المستلزمات والمخارج الخاصة فيما يتعلق بعمل الممثل . وهذا يتوقف على ما في قتنا من دقة .

يجب أن يكون الفيلم مقاس معين . وأن لفحات المونتاج التي تتألف منها مناظر معينة ، أو الفيلم كله يجب أن يكون لها مقاس معين وقد جرت العادة على

ألا تكون قطع اللقطات طويلة . فإنها تعرض على الشاشة في مدى بضع ثوان .
يندر أن تصل مدة عرضها إلى دقيقة . ويتألف الفيلم من لقطات مفردة . وهكذا
يجرى تصويره كل لقطة على حدة . ولهذا السبب وجب تصوير تمثيل المثل في
لقطات منفصلة بعضها عن الأخرى . وأن يكون لكل من هذه اللقطات مفاص
معين (على أساس التطعيم — الديقوباج)

هذا ولا يعمل الممثل السينائي أثناء التصوير باستمرار (في مناظر أو مواقف
كاملة متسلسلة) ولكنه يعمل دائماً في لقطات منفصلة حسب مقتضيات
العمل الفني .

وإذا ما قام الممثل السينائي بالتثيل أثناء التصوير في لقطات صغيرة منفصلة
يمكن تصويره في كل لقطة ، لا بعد اللقطة السابقة عليها مباشرة ولكن بعد فترة
من الزمن قد تطول أو تقصر . وقد تستمر هذه الفترة عدة دقائق وفي بعض
الآحيان قد تطول بضع ساعات أو بضعة أيام .

وإذا ما اشتمل الممثل السينائي في عدة لقطات مع فترات راحة محسوسة بين
مختلف اللقطات فإنه يشتمل دون أن يتبع التطور المنطقي للواقف حسب ما هي
مكتوبة في السيناريو ولكنه يخضع للنظام الذي يتفق مع العمل الفني للتصوير
وجداول العمل الخاص بإنتاج الفيلم .

إن مواقف التمثيل المختلفة يتم تصويرها دون مراعاة تسلسل الحوادث كما هي
واردة في موضوع القصة . وأن الممثل المسرحي يقوم بتمثيل دوره في المسرحية
في ليلة واحدة ، أما الممثل السينائي فإنه قد يمثل في الفيلم بضعة شهور .

وليس الممثل المسرحي في حاجة لأن يتذكر بطريقة عبودة ودقيقة حركاته
سواء من ناحية مدتها أو من ناحية القيام بها . إذ أن المتفرج يتابع التمثيل الذي
يتم على خشبة المسرح من وجهات نظر مختلفة . أما الممثل السينائي فإنه يجب عليه
أن يتحرك في حدود مقاسات معينة خاصة بحجم اللقطة . وفي حدود اللقطة التي قد
تكون في بعض الأحيان ضيقة ومحدودة كما هو الحال في لقطة المنظر
الكبير . C. U.

ولا يحتقن الممثل المسرحي عن عين المتفرجين إلا متى غادر خشبة المسرح .
في حين أن الممثل السينمائي يكنى أن يتقبل بضعة ستيمترات من موقفه لكي يخرج
من حدود (الكادر) المنظر .

لا يستطيع الممثل المسرحي أن يشغل هذا الموضع أو ذاك بالضبط من مواضع
المنظر بالنسبة للمتفرج ، إذ أن له حرية الحركة . أما الممثل السينمائي فإنه يتحتم
عليه أن يتحرك بطريقة دقيقة في حدود فراغ الكادر وبراء المتفرجون جميعا من
وجهة نظر واحدة وهي وجهة نظر عتسة آلة التصوير السينمائي .
فإذا ما وجب تصوير وجه الممثل وإظهاره على الشاشة (ثلاثة أرباع الوجه
مثلا) فيكنى أن يحرك الممثل رأسه ستيمترا واحدا مبتعدا عن آلة التصوير
حتى يبدو في صورة جانبية (بروفييل) .

تخيلوا الآن أنه قد فرت دمة من عين الممثل في هذا المنظر وفي هذه اللحظة ،
فإن خطأ ستيمتر واحد يحصل هذه اللمعة غير منظورة للمتفرجين .

يجب على الممثل المسرحي أن ينطق بجميع العبارات وهو متجه نحو الصالة .
بحيث يستطيع جميع رواد الصالة أن يسموه . أما الممثل السينمائي فإنه يتحتم
عليه أن يتكلم بحيث يسمعه الميكروفون وللبيكروفون سمع دقيق .

وهكذا تلاحظ سويا ما يوجد من خلاف محسوس بين صناعة الإلقاء الفنية
عند الممثل المسرحي وبين هذه الصناعة عند الممثل السينمائي . فإن الخواص السينمائية
تجعل عمل الممثل السينمائي أكثر صعوبة من عدة نواح . ولكن من ناحية
أخرى تجعل عمله أسهل من عمل الممثل المسرحي .

إن الخواص السينمائية تفرض عليكم ضرورة دراسة صناعة الممثل السينمائي
الخاصة لكي تضعوها نصب أعينكم أثناء البروفات .

ولتا نبهت في مضار وفوائد صناعة التمثيل السينمائي الفنية بالنسبة لصناعة
التمثيل المسرحي . إذ أن تصوير القطة القصيرة لا يسمح للممثل السينمائي بلبس
الشخصية تدريجيا كما يحدث للممثل المسرحي . إذ تتطلب القطة القصيرة من
الممثل السينمائي إلهاما خاطفا وتركيزا إنشائيا سريعا .

وقد يتذكر الممثل المسرحي صعوبة كبيرة أدق تفاصيل دوره نظرا لطول مدة التمثيل (الذي يستمر ليلة كاملة) أما الممثل السينمائي فإنه يتذكر بسهولة أدق التفاصيل لأن تصوير الفيلم يتم في عدة لقطات صغيرة .

وأن الممثل السينمائي يتحتم عليه أن تكون له ذاكرة قوية متمثلة إلى أقصى الحدود . ويجب عليه أن يتذكر إحساساته وطابع الشخصية وإحساساتها وما في كل موقف من توازن ، لأن تصوير هذه المواقف يتم لأعلى قرات بعيدة من الزمن فقط بل أنها كثيرا ما يجري تصويرها دون مراعاة تسلسل حوادث القصة . فمليكم مشر المخرجين أن تكونوا حراسا ساهرين على ذاكرة مثليكم .

هذا وأن الممثل المسرحي لا يستطيع رؤية نفسه على خشبة المسرح ولا مراقبة عمله من الخارج ، في حين أن الممثل السينمائي في مقدوره أن يرى نفسه وأن يسمع نفسه في كل مواقفه التمثيلية أثناء قرات تصوير الفيلم كلها ونتيجة لذلك يستطيع مراقبة عمله .

أن الممثل السينمائي يجب عليه أن يعمل بطريقة دقيقة في حدود الكادر وأن يكون قادرا على أن يشعر في هذا الحقل بكل حركة من حركاته حتى أقلها وأدقها .

أما الممثل المسرحي فلا يقع على كاهله إلا جزء صغير من هذه المتاعب ومع هذا فإن الممثل السينمائي لديه الإمكانيات التي تضمن له الظهور في المواقف الأكثر تعقيدا ووضوحا . وفي أجمل الصور .

وأن المناظر الكبيرة تمكن الممثل السينمائي من أن يظهر للمتفرجين أدق ما في وجهه وعينه من تعبيرات ، فضلا عن أجزاء جسمه الأخرى وما فيها من حياة . وهذا ليس يمكننا إظهاره في المسرح .

وأن ضرورة تحسنت الممثل بوضوح بحيث يسمعه كل المتفرجين تخلف فيه إلقاء ونطقا خاصا . في حين أنه ليس هناك ما يمنع الممثل السينمائي من الكلام بطريقة عادية وبسيطة وطبيعية دون أن يفكر في عدد المتفرجين أو في مساحة الصالة واتساعها .

. وأخيرا نقول إن الممثل المسرحي لا يستطيع أن يعمل وسط أشياء حقيقية ووسط حقائق الطبيعة فلا يستطيع أن يمتلئ صهوة جواد حقيق أو أن يبدو الحاق بأحد التظاهرات أو أن يركب طائرة إلى غير ذلك .

ومن المعروف أن إمكانيات الموتاج في المسرح محدودة . أما في السينما فإنها واسعة النطاق إلى أبعد حد . وأن الموتاج يساعد الممثل على إظهار حياة الشخصية واضحة معبرة .

الذاكرة الحسية :

أنكم تعلمون أن أحد الشروط الهامة التي يجب أن تتوافر في الممثل السينمائي حتى يعمل بطريقة فنية منتجة يتمثل في أنه يجب أن تكون له ذاكرة حساسة . وإلا فإنه لن يستطيع أن يعيش في مواقف اللقطات القصيرة أثناء التمثيل .

وأن الذاكرة الحساسة لازمة أيضا لخلق الدور لأن الممثل يستخدم ذاكرته في الأحاسيس ، أى في ممراته الحياتية لخلق الشخصية .

وهاكم ما كتبه في هذا الصدد ستانيسلافسكى :

« لا يمكن توسيع حلقة الاهتمام والاتفات لمختلف مظاهر الحياة . ولا تكفى الملاحظة . بل يجب فهم كل ما نلاحظه . إذ يجب علينا أن ننمى إحساساتنا المركزة في ذاكرتنا ، وأن نتوغل في معنى كل ما يقع حولنا .

ومن اللازم لخلق الفن وتمثيل حياة الفكر الإنساني على المسرح ألا ندرس هذه الحياة لحسب ، بل أن نتقرب بطريق مباشر من كل مظاهرها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا . إذ بدون هذا تصبح مقدرتنا الإنشائية مجردة جرداء . وأن الإنسان الذي يلاحظ من خارج الحياة التي تحيط به ، والذي يجرب في نفسه المباهج والآلام دون أن يعرف أسبابها المفضة ولا يدرك ما وراءها من أحداث الحياة الكبرى الفنية بالمواقف الدراماتيكية الماثلة والبطولات الكبيرة ، هذا الإنسان عاجز عن القيام بأي ابتكار أو إبداع .

إنه من الضروري للعيش في الفن أن تفهم معاني الحياة والظروف مهما كلفنا ذلك من ثمن ، وأن نسمى ذكاهنا وأن نكمله بما ينقصه من معلومات ومعارف . وأن نبعد النظر في أفكارنا وآرائنا .

وإذا أراد الفنان ألا يقتل مقدوره الإنشائية لا يجب عليه أن ينظر إلى الحياة نظرة سطحية . لأن الرجل الذي ينظر إلى الحياة نظرة سطحية لا يمكن أن يكون فنانا جديرا بهذا الاسم . ولو أن معظم الممثلين — مع الأسف الشديد — يتألقون فعلا من هذا النوع من الرجال الذين يشتغلون بالتمثيل فوق خشبة المسرح .

وأنه كلما اتسعت الذاكرة الحساسة وكلما اشتغلت على مادة كبيرة للإبداع والخلق كلما ازداد إبداع الفنان وابتكاره . وإنني أعتقد أن هذا واضح كل الوضوح وإن لمست في حاجة إلى إيضاحه بطريقة أخرى .

وعليكم أيها المخرجون أن تفهموا كفاي هذه وأن تكرروها على أسماع الممثلين .

إن الذاكرة الحساسة لا غنى عنها للإبداع الممثل سواء عند تحضير النور أو عند القيام بأدائه .

ولكن كيف يمكن إذا مساعدة الممثلين على إيجاد الإحساس اللازم أثناء العروض والاحتفاظ به أثناء التصوير ؟ إن الجواب على ذلك يمكننا أن نجده أيضا في ما قاله ستانيسلافسكي الذي تحدث عن العلاقة الوثيقة بين الإخراج وحالة الممثل النفسية .

يجب على الممثلون في توجيهات المخرج أن أساس إحساساتهم وكذلك يعيشون عن إيضاح الواجبات التي يجب عليهم أدائها . ومن جهة أخرى يستفيد الإخراج نفسه من حالة الممثل النفسية ومن طريقة أدائه للواجبات المستنة إليه .

بمثل هذه الطريقة لا تتطلب العلاقة بين ذاكرة الممثل الحساسة وبين وظيفة المخرج في هذا الميدان أية إيضاحات أخرى .

١ — يجب عليكم أن تتحدوا بميزات المنظر أثناء التجارب التي تقدمون بها

مع الممثلين بطريقة دقيقة . وعليكم أن تبحثوا أثناء التجارب عن خير الحلول .
فإذا ما وجدتموها يجب عليكم أن تحددوها وتحتفظوا بها في بختلكم ، وعليكم أيضا
أن تلمزوا الممثلين بتذكرها والاحتفاظ بها في ذاكرتهم بمتهى الدقة .

٢ - حددوا (أى تذكروا بمتهى الدقة) مع ممثلكم ! الحلول التى تجدونها
الواحد بعد الآخر والمسألة تلو الأخرى .

٣ - حددوا (وتذكروا بمتهى الدقة) مع ممثلكم كل حركة الواحدة بعد
الأخرى من تلك الحركات التى ترتبط مع الحوار ارتباطا لا انفصام له . وكل كلمة
بعد الأخرى من الكلمات المرتبطة بالحركة ارتباطا لا انفصام له .

ويجب أن نتحدث عن هذه النقطة الثالثة على حدة .

يعتبر من الخطأ فى المسرح من وجهة النظر الانشائية تحديد الممثل لقضية لا من ناحية
الاحتمالات والتأثيرات بل من ناحية الحركات أيضا . أما فى السينما فالأمر يختلف
لأنه إذا كان المصورون والمخرج قد أعدوا اللقطة والميكروفون حسب تمثيل الممثل
فإن أى تغيير فى الحركات أو فى كلمات الممثل أثناء التصوير يسبب ضررا كبيرا .

لهذا كان من المهم فى العمل تصوير التمثيل بطريقة تمنع كل مفاجأة أمام الكاميرا
أو حدوث أى شيء لم يكن متوقفا . إذ أن أية مفاجأة أو حدوث أى تغير غير
منتظر من جانب الممثل أثناء تصوير اللقطة يضطر المخرج إلى إعادة التصوير .

وفى الوقت ذاته على الممثل أن يكون قادرا على الاستفادة بما قد يحدث من
مفاجآت أثناء التصوير واستغلالها بطريقة طليعية إذ قد يكون من شأنها إعطاء
حل جديد أو حركة جديدة لها أهميتها .

هذا على أن الشيء المفاجئ . يبق دائما مفاجئا ويندر أن يؤدى إلى أى نجاح
فى حين أنه فى معظم الحالات ي تلف اللقطة .

اعملوا أكبر عدد ممكن من التجارب .

إن أقل وقت للتجربة من الممكن تحديده بنسبة واحد إلى مائة . أى أننا إذا قمنا بتجربة أقل حركة ، يلزمنا تجربتها ما لا يقل عن مائة دقيقة من الزمن . وإذا كان العمل يجري في فيلم له أهمية خاصة ويعمل فيه مخرجون وممثلون من المبتدئين أو لا يزالون يدرسون في المعاهد السينمائية ، فإن التجارب تستمر وقتا أكثر من ذلك .

وكما زاد عدد التجارب كلما خرجنا بنتيجة أحسن . لذلك لا يجب عليكم أن تفحصوا من إعادة تجربة المشهد .

وإذا كان ممثلوكم يمثلون مشهدا على الوجه الأكمل فعليكم أن تكرروا التجربة مرة أو مرتين ثم تضعون لها حدا بعد ذلك . لأن التكرار إلى ما لا نهاية لما تم عمله بطريقة حسنة ليس صديق الفائدة لحسب بل أن فيه ضررا كبيرا .

متى يجب التوقف عن عمل التجارب ؟

ذلك عندما يعمل الممثلون دون الرفوع في أى خطأ . وعندما تقتنعون أنتم والممثلون بأن ما تم تجربته عال من الأخطاء . وعندما لا يستطيعون إصلاح شيء جوهرى في المشهد .

وإذا لم تملأوا جيذا ما تريدون الحصول عليه من تمثيلكم لا تحاولوا الاستمرار في العمل وتوقفوا في الحال عن الاستمرار في التجارب .

إله ممثلكم هو عامل ورياضي ومجاهد .

لقد قلنا فيما سبق أن الممثل السينمائي على خلاف الممثل المسرحي يعمل في أغلب الأحيان بين أشياء حقيقية وفي وسط الطبيعة الحية . وفي الأفلام يجب على تمثيلكم أن يعرفوا قليلا من كل شيء . وليست لدينا هنا جميع الإمكانيات اللازمة لاستعراض

كل العمل الجسدي والرياضي والعسكري الذي يجب أن تتركوه على ممثليكم (من الطبيعي أن يكون ذلك بمساعدة الخبراء) .

ومن المعلوم أن الممثلين السينمائيين لا يمثلون ولا يقلدون ولكنهم يعملون وهم يتجهون نحو هدف معين وطبقا لفرض معين .

تفيلوا أنه قد ظهر على شاشة السينما ممثل يقود سيارة وأن الممثل يتظاهر بأنه يقوم بالقيادة وهو يحرك عجلة القيادة بطريقة خاطئة .

هل تظنون أن المتفرج تقوته ملاحظة هذه القيادة الخاطئة ؟

إن الممثل فوق الشاشة عندما ينظر يجب أن ينظر بحق . وعندما يتكلم يجب أن يتكلم بحق . وعندما يعمل يجب أن يعمل بحق . وإذا كان يجب عليه أن يشتم الخشب يجب أن يشتم بالفعل . وألا يتظاهر بتثنيه فقط . ومثل هذا القول يجب تطبيقه في حالة السباحة وركوب الخيل أو قيادة السيارات .

ومن الطبيعي أن كل الممثلين لا يستطيعون القيام بالأعمال الجسدية الحقيقية مع التمثيل الجسماني . وفي مثل هذه الحالات يجب استبدال الممثل بشخص آخر دو بلير (Doubleur) يحمل عنه من يستطيعون القيام بهذا العمل بطريقة صحيحة . ومثل هذا العمل من الممكن تفيذه ولكن يجب أن يكون ذلك في أضيق الحدود . لأن الممثل يستطيع القيام بكثير من الأعمال إذا تم تمرينه عليها من قبل . ولنا في حاجة لأن نبين أننا إذا ما أحلنا (دو بلير) محل الممثل ستكون النتيجة قليلة القيمة .

ولسوف تعرفون فيما بعد كيف يستطيع المتواج تبسيط هذا العمل على ممثليكم إذا أن التصوير قد يساعده في ذلك . ومع هذا فإنه من اللازم للممثل تمرين صحيح جيد حتى يعرف كيف يقوم بمثل هذا العمل على الشاشة بنفسه .

فعلبيكم أيها المخرجون وعلى مساعدبيكم أن تقوموا بتمرين ممثليكم تمرينا جديا تحت إشرافكم بمساعدة الخبراء .

مناظر الجاميع هي أصعب أعمال المخرج :

تعمل تجارب مناظر الجاميع دائماً في يوم التصوير نفسه وأن إعداد هذه المناظر هو مسألة من الصعوبة بمكان ويشارك فيه جميع الفنانين .

إن حياة الجاميع الحقيقية على الشاشة تولد قبل كل شيء من اخراج جيد من جانب المخرج . فإنكم إذا ما قررتم ووضعتم الفكرة العامة والحركة العامة والمناظر والقطعات الفرعية يكون عليكم تنفيذها حسب الخطة المرسومة في جدول العمل .

إن التجارب وتصوير الجاميع تتطلب سلسلة من الاستعدادات من جانب المخرج .

وإنكم إذا ما فكرتم في مناظر الجاميع يجب عليكم أن تصوروها بوضوح المميزات الواجب توفرها في الحركات العامة لهذه الجاميع .

ويمكن تصوير الجاميع في منظر عام أو في سلسلة من المناظر بحيث توحى حركاتها بتأثير مماثل لما يوحى بها وجه كل فرد من أفراد هذه الجاميع من تعبيرات كما يمكن أن تعمل الجماهير وتظهر كنظر خلفي وراء الممثلين الأوائل الذين يتحركون .

وأن مميزات مناظر الجاميع لا تحدد المنظر العام لحسب ولكنها تحدد عمل المونتاج وظهور الأفراد والأبطال وغيرهم .

التجارب التمهيدية :

يجب تصوير الأفلام بسرعة وبأقل النفقات . . . ملهو الباحث على تأخير التصوير وإطالة أيام العمل والمهبط بالمستوى الفني للقيم وزيادة نفقات الإنتاج ؟ إن السبب في ذلك يرجع إلى أن المخرجين لا يقومون بالتجارب التمهيدية تلكافية قبل ابتداء العمل . وأنكم إذا ما بدأت العمل قبل القيام بالتجارب التمهيدية

واقصرهم على تجارب المناظر الأصلية والفرعية في يوم التصوير فإن جزءا كبيرا من ذلك اليوم سوف تقضونه في عمل التجارب مع الممثلين . وأثناء هذا الوقت يجب دفع نفقات وإيجار (البلاط) وتكاليف الإضاءة . وأجور العمال والكهربائيين وعتلّف الفنيين . وبهذه الطريقة تطول مدة التصوير وبالتالي تنقص قيمة التجارب .

ومن المعروف أن مستوى الأظلام الفني يهبط لأنه بدون التجارب التمهيدية لا يتم التصوير حسب النظام المعقول للموضوع الذيكرواج وجدول العمل . ولكنه يتم حسب النظام الذي تفرضه مقتضيات العمل .

إن الممثل في حاجة لفترة معينة من الزمن لكي يندمج في الشخصية التي يقوم بأداء دورها فإذا لم تستخدموا التجارب التمهيدية فلن يستطيع الممثلون خلق الشخصيات الفنية ذات القيمة الممتازة .

ومن الضروري أن تضمنوا للممثل الامكانيات اللازمة للقيام بعمل متواصل . متدرج له زمنه . وأثناء التصوير الذي يتم بطريقة مرتجلة تفقد ذاكرة المخرج والممثلين الحساسة .

أما إذا استخدمتم التجارب التمهيدية فإنكم تسهلون على الممثلين تذكر مختلف الأحاسيس في كل فرع من فروع المناظر .

كما أنه بدون التجارب التمهيدية لا يمكن تنفيذ ما ورد في جدول العمل على الوجه الصحيح الموسوم . ويتخذ الفيلم صورة غائقة ويصبح مشوها . لذلك فإنه من الواضح أن التجارب التمهيدية هي عمل لازم ومفيد للفيلم من الوجهة الفنية والوجهة الاقتصادية .

ولقد ظهرت فائدة التجارب التمهيدية لافي العمل الفني بحسب بل وفي الإنتاج أيضا .

وتقد استخدمت طريقة التجارب التمهيدية في فيلم (التسلية الكبرى) على الوجه الأكل وكان من نتيجة ذلك ظهور الفيلم بعد أربعة أشهر ونصف شهر .

شهرين للتجارب وشهرين للتصوير ونخسة عشر يوما للوتاج وفي نفس الاستوديو كانت هناك أفلام استمر العمل في كل منها سنة وأكثر من السنة .

إنكم مشر الخرجين تركبون خطأ جسيماً إذا ما فكرتم في أنكم تستطيعون عمل تجارب تمهيدية للفيلم بأجمه . بل أن كل ما يمكن عمله هو تجربة تشيل المثلثين الأوائل والثانويين دون مناظر الجامع . وأن مونتاج الفيلم وتشيل الطبيعة والأكسوار لا يمكن أن تدخل في نطاق التجارب التمهيدية .

فوائد التجارب التمهيدية :

إن التجارب التمهيدية من شأنها تسهيل العمل الدقيق المنظم وإظهار حياة الشخصيات بدقة بطريقة أفضل بكثير من ظهورها بعد تجارب تمت يوم التصوير نفسه .

ولذلك فإن هذه التجارب ترفع مستوى عمل المخرج والممثلين إلى أعلى درجة ، وتساعد على استكمال التفاصيل وتوضيح مقاس القطات وتسمح بتقدير طول مقاس الفيلم بأجمه على وجه التقريب .

هنا فضلاً عن أن هذه التجارب التمهيدية تمكن من إيجاد التعاون الانشائي بين المخرج والممثلين والمصور ومهندس الصوت ومهندس الديكور والمؤلف وغيرهم . وهذه التجارب تساعد أيضاً على إيجاد وتحديد وحدة الأسلوب . كما أنها تسهل كذلك أعمال المصور السينمائي . ومن شأنها أيضاً تجنب الوقوع في أخطاء محتملة في اختيار الممثلين ، وتقص عدد التعديلات التي تدخل على الفيلم أثناء العمل .

كيفية القيام بعمل التجارب التمهيدية :

القيام بعمل التجارب التمهيدية ، من اللازم أن تتم في صالة فسحة (١٤ × ٢٠ متراً) يخصص ثلثا مساحة هذه الصالة أو نصفها لاستخدامها

كسرح . ويجب أن يكون لهذا المسرح ستارتان متحركتان ومتوازيتان . وأنه يكون المسرح دائريا . ويجب أن يكون قطر الدائرة ستة أمتار تقريبا .

ويجب أن يكون الحائط الأمامي من لوئين . أحدهما قائم والآخر قاطع . ويجب أن ينطى الحائط القاطع عند الضرورة بستارة غامقة وأن يكون فوق المسرح أثاث بسيط من موائد ومقاعد وأرائك وبارافان إلى غير ذلك .

ومن المرغوب فيه أن تكون هناك غرفة جانبية إلى جانب الغرفة التي تم فيها التجارب لكي يمكن أن تنقل إليها الأثاثات التي لا تستخدم في وقت معين على المسرح . ويجب أن يضاء بواسطة ثلاثة أو أربعة كشافات صغيرة وبعض المصابيح وهنا تعمل التجارب التمهيدية التي يمكن أن تختتم باستعراض لما يجب أن يكون عليه المشهد وهو معد للتصوير .

وإننا نذكر أن هذه التجارب لا يتكون منها تجارب الفيلم النهائية . أي أن هذه التجارب لا تعطينا صورة حقيقية لما سيكون عليه الفيلم ، وذلك لأن التجارب التمهيدية ينتجها توضيح مقاس القطعات وكذلك المناظر الطبيعية . وتفاصيل الشخصيات والأكسوار وما إلى ذلك .

هنا وبكاد يكون من الممكن تمثيل وتجربة جميع الحركات والمواقف التي يشتمل عليها الفيلم ما عدا مناظر الجماهير .

ولنفرض مثلاً أننا نريد تقديم منظر جسر صغير موضوع فوق هاوية ، وقد وقف فوق هذا الجسر مثلان يتصارعان .

صعدوا فوق مسرح التجارب مائتين وجرىوا هذا الصراع . فإنه بالرغم من أن مقاس المائتين لا يتفق مع مقاس الجسر فإن الممثلين لن يجدوا صعوبة أثناء التصوير في عمل خطوتين زائدتين أو إضافة بعض الحركات الجديدة .

كذلك يمكن تجربة مناظر الجماهير أيضا ولو جزئيا ، أي تجربة التمثيل الفردي لكل شخصية من شخصيات هذه الجماهير . وما لاشك فيه أن ركوب الخيل ، أو ركوب سيارة على مسرح التجارب ليس مسألة سهلة ! .

استعراض التجارب التمهيدية :

إن تكوين المسرح بهذه الطريقة الخاصة يسمح بتمثيل المواقف التي سبقت تجربتها وهاكم الحل الفنى للسألة .

يجرى التمثيل على النصف الأول أو النصف الثانى من المسرح الدائرى . وعندما يتم التمثيل فى النصف الأول تبقى الستارة الثانية مغلقة ، ويستطيع المصاحدون من خلفها نقل الأثاث وإعداد اللازم . وهكذا تم تجربة مشهد بعد مشهد فى فترات وجيزة ، وتطلق الستارة لحظة وبعد المشهد من خلفها فيأخذ الممثلون أماكنهم وتزاح الستارة وتعد البيئة للشهد التالى وهكذا دواليك .

وأما الأشياء التى تهمل أثناء التجارب التمهيدية كالمناظر الخارجية ومناظر الجماهير وغير ذلك . فمن الممكن للمخرج أن يوضحا للممثلين أثناء فترات الراحة بين منظر ومنظر .

ومن الجدير أن يكون المسرح دائريا لإظهار التمثيل فى أنسب الأوضاع وفى الواقع أننا أثناء التجارب يمكننا أن نفكر حول الممثل بآلة التصوير . وهكذا تقدم المتفرج تمثيلا فى أحسن الأوضاع .

ويمكن استعمال المسرح الدائرى أيضا أثناء التجارب لتوضيح تنقلات الممثلين . وفضلا عن هذا فإن المخرج فى مقدوره استغلال التجارب التمهيدية لتحديد التقطيع (الديكوباج) بمتهى الدقة قبل التصوير لأثناءه .

ويستطيع المخرج والمصور أن يقررا أثناء التجارب أوضاع وترتيب الكادرات ولقطات بالنسبة لتصويرها وحبس نظام المونتاج . كما يمكن عمل صور بطريقة خاصة لوضعها فى اللقطات التى تحتاج إلى الخدع السينمائية .

المطانيات التي تقدمها التجارب الفهمية :

من المحتمل كثيرا أنه إذا استعملت التجارب الفهمية على نطاق واسع أن يتغير نظام إعداد التصوير . ولقد قام مؤلف هذا الكتاب بالتجربة التالية .

أولا : إنه على أساس نص الحوار والحركة Treatment يعمل تقطيع ابتدائي لا نهائي يتألف من :

(١) ملاحظة ابتدائية للوتاج مع الملاحظات الصوتية (حسب الطريقة التي استعملت في فيلم (الألف) .

(٢) ملاحظات عن المواد الموضحة لأماكن تصوير الحوادث السينمائية . وعن ملابس الممثلين وعن الماكياج الذي يستعملونه وعن الشخصيات ذات الطابع الخاص وميزاتها وغير ذلك .

وقد تم اختبار الممثلين حسب التقطيع الابتدائي السيناريو . كما تم إعداد الملابس وبدأت التجارب .

ولقد كنا أثناء التجارب نستعمل آلة فوتوغرافية وكنا نكمل الصور الفوتوغرافية بالرسم أو نزيل الأشياء التي لا لزوم لها في المنظر لكي تعطى فكرة واضحة دقيقة لتكوين الهيئة العامة للكلد . وكنا نرسم أيضا بأيدينا كل حالم نستعمل تصويره بالفوتوغرافيا .

وعلى ضوء هذه التجارب الفوتوغرافية قنا بعمل التقطيع النهائي . وكان دليلنا في ذلك الصور الفوتوغرافية والرسوم .

ومن المحتمل كثيرا إن يظهر لنا فيما بعد أن من الأسهل عمل التقطيع على أساس نص الحوار والحركة ثم فعل التجارب والاستعراض البياني . وبهذا تتمكن هيئة إدارة الإنتاج من مراقبة عمل المخرج مراقبة تامة ، كما تمكن المخرج من الاستعداد استعدادا تاما للتصوير والقيام بإخراج الفيلم في أسرع وقت ممكن .

وهذا أيضا يمكن الحصول على تقطيع (ديكوباج) كامل ليس في حاجة إلى تغيير أو إضافة أثناء التصوير (الأسر الذي لم يحصل حتى الآن بتاتا).

إن الجهاز النائم الذي يوضع فوق المسرح يسمح بإظهار التمثيل من الراوية النظرية الصحيحة بالنسبة للخروج والمصور، وبالتالي لا يبقى غير تعيين الأبعاد والارتفاعات بالنسبة لعمل المصور والنسبة للكamera.

وإننا إذا ما أضأنا المنظر أثناء التجارب التمهيدية الإضاءة اللازمة ثم صورنا التمثيل بأكمله، وإذا ما لصقنا هذه القطعات ببعضها أصبحت تحت يدنا مسودة للفيلم.

وعلى أساس هذه المسودة يتحتم علينا أن نصور الفيلم مرة ثانية في البيئة الحقيقية وبالأضواء الفنية الصالحة. وتسمح لنا هذه المسودة بمراقبة تفاصيل التمثيل والموتاج والصوت.

ولا يحتاج تصوير هذه المسودة لوقت كبير، إذ تستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع على الأكثر. وأن استعمال هذه المسودة لا يسهل التصوير لحسب. ولكنه يجعل عملية الموتاج أكثر سهولة وفي أقل وقت. وليست بنا حاجة لأن نشير إلى الامكانيات العظيمة التي يقدمها لنا استخدام المسودة فيما يتعلق بأحسن نوع من أنواع العمل الفني الذي يقوم به جميع المشتركين في الفيلم وسهولة مراقبة جديري الإنتاج لعمل المخرج مراقبة فعالة.

ربما يخشى بعض الزملاء من استهلاك كمية كبيرة من الأفلام الخام في هذه المسودات. ولكن ليس هناك ما يدعو إلى الخوف. إذ أن كل الذي يستهلك في ذلك يتراوح مقاسه بين ١٥٠٠ متر ٣٠٠٠ متر، ويعوض ذلك اقتصاد كمية كبيرة من الفيلم الخام عند التصوير النهائي ينطى منها ما صرف على فيلم التجربة. (هذا فضلا عن أنه يمكن استخدام أفلام من الدرجة الثانية في تصوير هذه المسودات).

وهذه الاقتراحات المقصود بها عمل تقطيع (ديكوباج) متين صحيح ومي

اقتراحات يجب تطبيقها ، هذه الاقتراحات تسمح مخرجينا بإخراج أفلام من الدرجة الأولى بمتى السرعة وبأقل النفقات .

وينفذ هذا الاقتراح في شكل تجربة ، ومن شأنه أن يحدد طريقة خاصة في الإنتاج ، ان لم يكن الإنتاج كله فعلى الأقل في جانب كبير في الأفلام التي تنتج في الوقت الحاضر بروسيا .

وأتم ياخرجي المستقبل عليكم أن تعرفوها وتقدروها حق قدرها ، فإذا كانت اللقطات التجريبية تظهر صلاح هذه الطريقة فعليكم باتباعها وتطبيقها .

أما المخرجين على هذه الطريقة على سبيل التعليم فإنه مفيد الى أبعد الحدود .

مساهمة المخرج أثناء التجارب :

يجب على مساعد المخرج أن يضمن للمخرج عملا هادئا مشرقا أثناء عمل التجارب .

وعليه القيام بما يأتي :

(١) فيما يتعلق بخطة التنظيم :

- عليه إعداد ومراقبة مكان التجارب على سبيل الاحتياط .
- عليه إعداد ومراقبة الديكور والأكسوار .
- عليه مراقبة دخول الممثلين الى المكان التجربة وعرض السيناريو عليهم .
- عليه التأكد من اشتراك الماكينر ومصمم الملابس وبقية الفنيين .
- عليه الإشراف على اعداد الملابس والماكياج .
- عليه تنظيم اشتراك المصور في التجارب حسب توجيهات المخرج .
- وكذلك فيما يتعلق بمهندس الديكور والمؤلف .
- عليه مراقبة قبل الأكسوار بسرعة وهذوء ، والإشراف على المسرح الدائري .

- عليه تنظيم الصور الفوتوغرافية أثناء التجارب بمعاونة المصور حسب تعليمات المخرج (وذلك لضبط ومراقبة الاطار الشامل للمنظر) .
- عليه وضع مشروع التجارب وتنظيمها بمعاونة المخرج .
- عليه مراعاة التجارب التي تمت ، ومراقبة تنفيذ جدول العمل اليومي .
- عليه تقديم العمل اليومي للمخرج والرسوم التي وضعها مهندس الديكور الخاصة بالبيئة .

(ب) فيما يتعلق بالخطة الانشائية :

- عليه حضور جميع التجارب ومعرفة كيفية العمل مع الممثلين ومعاونة المخرج (ويتبنى عمل مساعد المخرج ، لا بالإرشادات الانشائية بل بتنفيذ ما يطلبه منه المخرج تنفيذا دقيقا . وهذه هي أحسن طريقة للاشتراك في العمل من الناحية الانشائية) .
- الامتناء إلى تعليمات المصور فيما يتعلق بعمله ، وكذلك فيما يتعلق بمصمم الملابس والماكياج ، ويتبادل الرأي معهم دائما . وفي حالة عدم فهم التعليمات واختلاف أوجه النظر بينهم عليه الرجوع إلى المخرج .
- تتبع عمل المخرج مع الممثلين بعناية واعادة بحث ودراسة المشاهد معهم حسب توجيهات المخرج .
- إدارة التجارب الفردية بمفرده حسب توجيهات المخرج .
- إدارة تجارب الأدوار الثانوية بمفرده حسب تعليمات المخرج ، أو إعادة دراسة المشاهد الثانوية التي يشير إليها المخرج هذا وأن حق مساعد المخرج في العمل بمفرده مع الممثل في التمارين والتجارب لا يحصل عليه إلا متى قام بتنظيم التجارب على الوجه الأكمل وقدم مساعدة قيمة للمخرج وعمل بتعقق ومثابرة لزيادة ثقافته العامة والإنشائية) .
- تنفيذ القطعات مع المصور حسب توجيهات المخرج (عندما يقوم المخرج بتجربة أحد المشاهد ، عليكم أيها المساعدون أن تبحثوا عن أحسن طريقة لعمل المونتاج ، وقللوا من طرقكم وبين طريقة المخرج .

وحاولوا أن تعرفوا ما وقعتم فيه من خطأ ، وإذا كان لديكم متسع من الوقت
اطلبوا من المخرج أن يحد ويحل آراءكم وطريقتكم في المونتاج .
إن امكانيات المساعدة الانشائية التي يقدمها المساعد لاحتاجها . وكل شيء
يتوقف على ثقافته وعلى قدرته على العمل وكفاءته وقدرته على فهم المخرج .
وعندما تصبحون مساعدين لا تحاولوا التحول إلى مخرجين ، ولا تناقشوا
مع المخرجين ، بل يجب عليكم أن تساعدوهم ولا شيء غير ذلك سواء من وجهة
النظر التنظيمية أو الانشائية . وذلك بأن تحاولوا أن تفهموا ما يريدونه .

اعملوا مع الممثلين عمليا :

إنني إذا ما وضعت كتابا ضخما ، لن أستطيع أن أعرض بما فيه الكفاية
أساس العمل الذي يقوم به المخرج مع الممثلين . إذ من اللازم لذلك عمل تطبيقي
واسع النطاق ومنسق أحسن تنسيق . وأنه لكي تكون عند المخرج الصنعة
الفنية اللازمة لتحريك وتوجيه الممثلين ، من الواجب عليه التمرن تمرينا خاصا
عدة سنوات . وهذا هو السبب في أنكم أيها المخرجون يجب عليكم أن تعملوا إلى
جانب الإخراج فن التمثيل ، ويجب عليكم أن تعتبروا هذه المادة مادة أساسية .

إن عمل المخرج مع الممثلين يدخل في صميم عمل الإخراج ولا يمكن تعلمه
إلا على أساس دراسة التمثيل ، على ألا يكون ذلك بطريقة نظرية بل بطريقة
عملية تطبيقية .

مقارنة بين

الممثل المسرحي والممثل السينمائي

الممثل بروصه فنانا

يمكن القول بحق أن ديدروت في كتابه (غرائب عن الممثل الكوميدي) ، -
كان هو أول من اهتم بفن الممثل من الناحية (الاستيقية) والذي أرجع مشاكل
هذا الفنان إلى المبادئ العامة ، وربما كان ديدروت أول من أكد بأن التمثيل
هو فن من الفنون ، وبالتالي أن الممثل فنان . وأوجد الفرق بين الفن وعلم
الأخلاق وبين الفن والحياة . وأن تلك المسائل كلها قد أوضحتها الأفكار
الاستيقية الحديثة بجملاء .

ومن الطبيعي أن ديدروت قد تأثر بالأفكار التنويرية التي دفعت إلى التناقص
وإلى الأفكار الغريبة مما يدل عليه العنوان الذي خلع على كتابه سابق الذكر .

الممثل من عصر ديدروت إلى عهد ستانيسلافسكي

من الملاحظ أن كل مشاكل فن الممثل قد عرضت بوضوح وجملاء في كتاب
ديدروت ، وكانت كتابته كتابه رجل متأثر بتجارب الحياة الواقعية . وأن
الآراء والمناقشات التي تتعلق بالممثل منذ عصر ديدروت حتى اليوم ، لا تخرج
عن المبادئ التي وضعها . وهل يجب على الممثل أن يكون رجلاً عظيم الحساسية
بحيث يستطيع أن يتجسد الشخصية التي يقوم بأدائها دورها وأن يعيشها وأن يشعر
بهذه القوة الإيمانية بمشاعر هذه الشخصية وأحاسيسها ، أو من الشئير أن يقوم
بالتمثيل معتمداً على ذكائه وقدرته دون ما تأثر بالشخصية أو افعال ؟

هاتان هما النقطتان البارزتان اللتان قامت حولهما منذ عصر ديدروت حتى

عهد ستانلا فيسكي نظريات ومدارس وطرق . ونشأت حولها مناقشات ومعارك
قلبية اختلفت في شدتها وعنفها .

كأن دينيس ديدبروت يقول :

إتقي يلزمي في هذا الرجل (الممثل) شخص هادئ . وبارد والطلب منه بالتالي
تجمعاً دون أية حساسية أو اتصال .

وهنا هو ذا (جان مودوى دى لاريف) *Jean Mauduit de Larive*
يؤكد لنا في كتابه (آراء حول الفن المسرحي) عكس ما يراه ديدبروت إذ يقول
بما يأتي :

« إن الفن لكي يكون تراجيديا بمعنى الكلمة يتوقف على تأثير الروح فهو
موهبة من مواهب الإلهام يتطلب حساسية رقيقة . وعندما يتكلم القلب يخضع
له الصدر والرأس وبقية أعضاء الجسم من أصغرها إلى أكبرها ، ولا تمتد إلا
بواسطة اللازمة للتصوير . وأما إذا كان الرأس وحده هو الذي يريد أن يعمل عمل
القلب فإنه يكتمه ويكبله »

بعد ذلك ظهرت حجج جديدة ومناقشات بين جماعات المفكرين ورجال
المسرح ، كان بعضهم يريد النزول من النظريات إلى الواقع ، وآخرون يريدون
الصعود من الواقع إلى النظريات . وكان بعضهم يؤيد أفكار ديدبروت والآخرون
يؤيدون آراء جان مودوى دى لاريف .

وهنا النقاش مستمر حتى اليوم وحتى شمل فن الممثل السينمائي .

الصناعة الفنية والفن

إن وجهتي النظر الأساسيتين المتعارضتين بينهما أنهما عبرتا الفهم . ومن
هنا يأتي كل ليس . ومن المؤكد أننا إذا أردنا أن نكون صريحين يجب أن
نكون أقرب إلى آراء ديدبروت منا إلى آراء دى لاريف ، والسبب في ذلك
واضح كل الوضوح ، إذ أن ديدبروت يعتمد على أفكار استيتيكية بينما لاريف
يعتمد على طريقة سيكولوجية .

فأولهما يعتمد على الصناعة الفنية . ومن الممكن أن تكون هناك مدرسة يمكن أن يتم فيها تعليم هذه الصناعة . في حين أن الثاني يعتمد على التطبيق العملي وعلى الارتجال .

وأن ستانفليشكي نفسه ، الذي يعتبر آخر من تكلم في هذه الرومانتيكية السيكولوجية ، لم يستطع هو أيضا أن يوجد طريقة واضحة عبقرية إحصائية ، إذ بدأ سطوحيا ومتناقضا مع نفسه وهو يمرض نظرياته ، وعلى الأخص عندما يقدم ملاحظاته الدقيقة للممثلين في شيء كثير من المبالغة .

إن هذه الصناعة الفنية الداخلية التي يتحدث ستانفليشكي عنها والتي يجب أن تجعل الممثل يشعر في نفسه بالإحساسات بعيدة يندمج في الشخصية ويعيش في مشاعرها ، هذه الصناعة يحيط بها الغموض . كما أنها غير صحيحة . ولذلك فإنها ليست صناعة فنية .

وأنه بالرغم من أن « العاطفين » — إذا كان هناك بد من أن نطلق عليهم هذا الاسم ، من عهد لاريف إلى ستانفليشكي — يؤكدون ضرورة إحلال العاطفة ويفضلونها على الصناعة الفنية الجامدة .

هكذا نجد أنفسنا إزاء مسألة ليست باليسيرة تثير مشاكل أشد صعوبة نقرى من اللازم الإشارة إليها باختصار .

موضع الفن

إننا لكي نستطيع حل هذه المسألة المعقدة التي تبدو لأول مرة كثيرة التعقيد يجب الرجوع إلى فكرة أساسية تطيلية هي أن تعتبر الفن بمتعضاها شيئا ساميا مقدسا لاشأن له بالفكر والأخلاق وأشكال الفكر الأخرى .

وكل هذه الأشياء التي ذكرت في مختلف هذه الكلمات لا تؤدي إلى أي تفسير أو بالأحرى قول أن الفن هو لغز من الألغاز . ولذلك كان لا يمكن تفسيره . أما إذا أخذنا بأرأى القائل بأن الفكر الإنساني هو وحدة متكاملة . وأن للإنسان يبدو في كل حركة من حركاته ، فإنه يجب ألا يعتمد الفن على فكرة غير

قابلة للفهم وليس لها ما يبررها. ولكن يجب أن يعتمد على جوهر داخلي عميق. ولكن ما عسى أن يكون ذلك الجوهر الذي يجعل من صحيفة من الصحف عملا أدبيا بله حقيقة واقعة؟ إنه ليس إلا اعتبار الفكر والفن كل منهما عمل متمم عن الآخر، بل في اعتبار أن العاطفة تعيش في هذا الجوهر. وهذا معناه أنه لا يوجد فن حيث لا يوجد فكر. وأن كل قطعة فنية هي عمل فكري وأن العاطفة لا يمكن أن توضح بطريقة فنية إلا بواسطة الفكر. وهذه العاطفة لا يمكن فهمها في السيكولوجي، بل في معناها النظري أي كتلك القاعدة الأساسية الثالثة منذ بداية الحياة نفسها بأنه إذا لم يكن هناك عالمي فليس هناك مخلوق.

لذلك كل الفنان بأعماله الفنية لا يميل إلى التأليف. ومن ثم إلى الفلسفة. بل إلى توضيح ابتكاراته. وما لا شك فيه أنه كما لا يمكن وجود مخلوق منفصل عن عائلته وبالعكس، فكذلك الحال في كل عمل فني بمعنى الكلمة. إذ توجد في فلسفة كما توجد في كل فلسفة اهتزازاتها واختلاجاتها الفنية. وأن ما يميز الفن عن الفلسفة كما قلنا هو سيطرة الإحساس. لهذا كان الإحساس كما قلنا من قبل هو أحد الأسس التي يقوم عليها الابتكار الإنساني.

فن الممثل

إننا إذا ما ابتدأنا بمثل هذه الفكرة عن الفن لن يكون من الصعب علينا أن نوجد تعريفاً عن فكرة فن الممثل. ذلك الممثل الذي شأنه شأن بقية الفنانين ليس أمامه طريق آخر غير الفكر التعبير عن عالمه وعن عمله. وهذا يعني أن الممثل يجب أن يكون كل شيء وفوق كل شيء رجلاً بصرياً قادراً على الملاحظة والتحليل والاختيار لكي يستطيع التمثيل على أحسن وجه وبهكمة وتفضل.

وأن الممثل الذي أوتي حساسية دقيقة، بل غاية في الدقة والذي يدرسه المسرح الحقيقية وهو فوق خشبة المسرح، أو الذي يجب أن تعلمه مدرسة الإسعاف إلى منزله بعد الانتهاء من التمثيل. إن مثل هذا الممثل لا يمكن أن يكون فناناً. بل ليس إلا رجلاً مصاباً بمرض عصبي، يستطيع في بعض الأحيان أن يقدم للجمهور شيئاً مؤثراً ولكنه لن يستطيع أبداً أن يقدم عملاً فنياً عالياً على الدوام.

وأن العبقريّة والرأسة والبحث والاستعداد والثقافة هي الأسس التي يستمد عليها عمل الشاعر والممثل على السواء. وكان الشعراء الضعفاء هم الذين يكتبون وقلوبهم في أيديهم ويخططون مشاعرهم الخاصة بالفتى ، ويدبحون الإحساسات التي يشعرون بها نفسياً بالتأثرات الفنية فكذلك الحال بالنسبة للممثلين الضعفاء فانهم هم الذين يعيشون في الشخصية والذين يمثلون بهذه الطريقة أى أنهم يخفون الشخصية التي هي ابتكار فني ويحولونها في شخصيتهم وفي شعورهم ويجعلونها تبكي أو تضحك أو تبسم أو تتألم معهم .

الفن والشعور

إن أحد الأخطاء الجسيمة التي يقع المثلون فيها كثيراً عندما يشتغلون بالتمثيل هو أنهم يخططون الشعور المفهوم نظرياً بالمشاعر النفسانية الخاصة . ولذلك فإن شخصية الممثل الفنية ليس لها دخل بأخلاقه وحساسيته الفعلية ، فقد يكون هناك أبعد من أسوأ الآباء في حياته الخاصة ، ولكنه يستطيع أن يمثل على المسرح أو في الفيلم بطريقة فذة دور الأب المثالي . ولكننا رغمنا من ذلك لا يمكننا أن نقول : أن الفن هو شيء عقلي بحت مجرد من أية مبادئ أخلاقية .

وهذه هي أيضاً ثمرة مزيفة نتجت عن تمييز زائف ، فقد أريد فصل الوسيط (أى الفكر) عن الشعور . ولكن القيمة هي في الوحدة أى الفكر . إذ أنه لا يوجد شعور دون فكر . وبدون فكر لا يوجد شعور . وهذا معناه أن الممثل وحده يجب أن يكون لديه إحساس لكي يقدم فنه بكلمات مفصلة . وأن يعبر من خلال الفن عن عمله الصادق العميق .

بكل المشاعر

إن مشاعر الممثل الشخصية لا تدخل لها في التمثيل . هذا هو مغزى الفن العميق الذي يختلف كل الاختلاف مع مبادئ علماء علم الأخلاق . وهذا هو الشعور الذي يعتبر أساس التمثيل الذي هو التعبير عما يفعله الإنسان .

ويمكننا أن نلاحظ في هذا الشأن أن هناك عبارة شعبية تعبر أصدق تعبير عن قيمة الشعور إذا ما فهم جيداً على هذا الوجه . فقط حدث لنا أن سمعنا جميعاً من يقول : أن مثلاً ما قد قام بالتمثيل (بكل مشاعره) وأن عبارة (بكل مشاعره) هذه لن تكون لها أية قيمة إذا لم يقصد بها الإشارة إلى ذلك الشعور العميق المستقر في أعماق البشر ، ذلك لأن علماء النفس قد أظهروا لنا من الناحية العملية

أن المظاهر لا يمكن تمثيلها كلها مرة واحدة . ولذلك لا يستطيع الممثل أن يقوم بالتشثيل (بكل مشاعره)

وإذا كان الممثل قد شعر فعلا بأحاسيس الشخصية التي يقوم بأداء دورها فإنه سينتهي به الأمر بالتميز عن شعوره النفسى الخاص . الأمر الذى يختلف كل الاختلاف مع التشثيل وبالتالي ينتهى كل ابتداعه وعمله الفنى ، إذ أن الشخصية الفنية التي يقوم الممثل بأداء دورها تظهر في شكله البشرى .

الفن واللغة

من هذه الأفكار وصلت الحال الى افساد العمل الفنى وبالتالي الى الأوضاع التشيلية الفنية : ونجد مثلا لذلك في شخصية الممثل (الامانو موريللى) ، *Alamano Morelli* إذ رأى أن فى الإمكان إيجاد لغة فنية عالمية للممثل . تصلح للجميع . وهذا عيب يرجع الى الآراء الفكرية والتجريبية التى سادت فى القرن الثامن عشر والتي يمكننا أن نجد فى آراء ديديروت عندما كان يرى أنه من المستطاع أن نبني كل شيء على العقل وحده . كما لو كانت اللغة ليست عملا قائما بذاته وكما لو كانت الكلمات قيمتها فى حد ذاتها وليس قيمتها على لسان من ينطق بها . وما يبرى على اللغة يبرى أيضا على عمل الممثل بالنسبة للملاحة . وفيما يتعلق بحركاته التي لا يمكنها أن تفسر شيئا على طريقة القاموس ولكن لها قيمتها حسب الشخص الذى يؤديها .

الطبيعة والبيكولوجية

وهنا تلعب فكرة الإحساس دورها . تلك الفكرة التي ناقشناها ، أى العمل الذى يبدو من خلال لغة الحركات والملاحق ومن خلال لغة التبرات والنغمات فى بعض الأحيان حسب الطريقة والصناعة الفنية اللتين يستخدمهما كل مثل ، والنتيجة تفرضنا عليه معرفة هذه الوسائل التيميرية وقيمتها .

وإن من يطلتون على أنفسهم اسم (المدرسة الطبيعية والنفسانية — أى مدرسة العاطفين) قد أخطأوا كثيرا نظرا لعدم اتباعهم هذه الآراء .

ومن هنا نشأ الاتباس وقل شأن الممثل ووصل به الأمر إلى أن أصبح شخصا عاديا . وقد بدا هؤلاء أن الممثل كلما اقترب من الحياة العامة كلما زادت

مهارته في التأثير على الجماهير . وبذلك فقد المسرح كل قوة تأثيرية وأهمية ، لأن المؤلفين والممثلين قد نسوا قيمة المسرح الفنية .

وهكذا بدأوا بالقول بأن الممثل يجب عليه أن يعيش دوره وخطوطه بين هذا وبين التمثيل ، حتى أن روائع المسرح الكلاسيكي والتقديم لم يبق لها وجود . ولم يكن من الممكن حدوث ما وقع لاسكندر دي فيري *Alessandro Di Fere* عندما قام (تيودور) *Theodore* الذي كان يعيش في القرن الرابع عشر بتمثيل دوره على الوجه الأكل فقد تأثر اسكندر دي فيري من تلك الآلام المصلطة التي أبدتها الممثل بمهارة فانسحب من دار التمثيل والدموع تهر من عينيه لأنه خجل من أن يراه أحد باكيا على هذه الصورة . وقد كان لا يتأثر أى تأثير بالآلام رعاياه الحقيقية . وهنا يمثّل الفن الحقيقي أى إعجوبة الفن . وهذا معناه أن الأغريق (تيودور) قد أفهم الدكتور الطام اسكندر دي فيري بتمثيله ما لم يستطيع هذا الدكتور أن يفهمه من الحياة الفعلية . وإذا كان الممثل تيودور قد قتل الحقيقة تقلا طبيعيا لما تأثر اسكندر دي فيري أى تأثير . ولكنه تأثر لأن الممثل قام بتمثيل الحقيقة وأعاد خلقها في أسلوب فني . وبذلك كان الممثل مثالا لا ناقلا . وأن هذا الممثل قد شعر بقوة ولم يشعر بمشاعر الشخصية التي قام بتمثيل دورها وعلى أساس مثل هذا الإحساس يقوم الإبداع والتمثيل الرفيع . وفضلا عن هذا فإننا فيما يتعلق بالشخصية تمثيل القارئ إلى ما كتبه (دي سانكتيس) *De Sanctis* في كتابه المعنون (حول المهرج) أو (تريبوليت) *Tribulet* حيث نلاحظ بوضوح كيف أن الشيء الجوهرى في الشخصية هو طابعها وسماتها وليس مشاغلها وأحاسيسها ، ويبدو لنا أن رأى دي سانكتيس هذا رأى قاطع دامع .

الممثل المسرحي والممثل السينمائي :

أن أول وأهم فرق بين عمل الممثل المسرحي وعمل الممثل السينمائي يرجع إلى الاعتبارات التالية :

يحد الممثل المسرحي أمامه مسرحية فنية كاملة وتامة من جميع الوجوه . وفي الواقع أننا نجد أن شخصيات تراجيديات (اشيل) و (سوفوكل) أو شخصيات درامات (شكسبير) تعيش بنفسها كلمة حتى خارج المسرح . أى وهى بمنزل عن

التمثيل الذي يقوم به الممثلون . وأن هذا التمثيل هو عمل فني جديد يضاف الى العمل الفني الأول . ولكنه ليس ضروريا ، اذ أن العمل الفني الأول قد بلغ حد الكمال . لذلك كان الممثل المسرحي يعتبر بحق مفسرا أو مترجما للوقوف . ويمكن مقارنته - من ناحية معينة - بعازف البيان الذي يعرف قطعة من قطع الموسيقى (باخ) Bach فإن معزوفة الموسيقى العظيم باخ تعيش بنفسها حياة والعازف ما هو الا مترجم لما يقوم بالترجمة والنقل بين الموسيقى العظيم والجمهور . أى أن العازف يجعل فن باخ يتوغل في شخصه ويعرضه على الجمهور . ولا يختلف عن ذلك حالة الممثل المسرحي . فإن (هاملت) هو هاملت . وكل واحد منا يعرف القراءة يجد أمامه صورة هذه الشخصية في كامل هيئتها عند قراءة هذه القصة والممثل يتدخل فعلا بين شكسبير وبيننا ويجعلنا نرى الشخصية كما يفهمها هو عند قراءته لشكسبير . لذلك يعتبر الممثل مترجما أو بالأحرى أنه كما لاحظ ذلك أخيرا الفيلسوف الإيطالي الكبير (بنيديتو كرتشي) B. Croce مترجم لا أكثر . وأن عمل الممثل هو عمل خلاق قام بذاته . ولكن قوته ووظفته تتمثل في عمق تمثيله الشخصي أى في المقدرة على الوصول من خلال ترجمته وعبريته الفنية إلى حميم فن شكسبير ، أى التوغل في جوهر الشخصية والمشور على المعنى والقيمة التي أرادها شكسبير .

وليت شعري كيف يمكن أن يتم عمل الممثل المسرحي أن لم يكن ذلك من خلال قراءته المسرحية لشكسبير وتحليل حوار الشخصية التي يقوم بأداء دورها . هذه هي المسألة . أن الممثل يرى من الحوار الحالة النفسية للشخصية وأفكارها وأغراضها ويؤديها بنزاهة ونفاهة وحركاته . أن أهم شيء في الدراما أو الكوميديا عند تمثيلها فوق المسرح هو الحوار . وليس للنناظر وحركات الشخصيات قيمة أكثر من قيمتها التي تظهر من النص المكتوب .

الفكر المسرحية والفكر السينمائية .

أن الحركة المسرحية تختلف كل الاختلاف عن الحركة السينمائية . وفنلا عن ذلك فإن الممثل المسرحي يقوم بالتمثيل فوق خشبة المسرح — بين جدران من الورق أو الورق المقوى أو الخمل ، ولا يختلف الأمر إذا كانت جدران المسرح من الحجارة — على مساحة معينة من الجمهور المتفرج الموجود بإصالة . وهذه

الضرورة الفنية تجعل الممثل المسرحي يضبط على نبرات صوته ويأخذ في حركاته ويغير بحسده أكثر مما يعبر بملامح وجهه . وعندما أهملت هذه القواعد نبذنا التمثيل الطبيعي ونبتت معه الكوميديا الشعبية وتساوى التمثيل واتقل من المقلات إلى الصالونات . وهكذا بدأ ما يسمونه بأزمة المسرح .

أن المسرح هو أيضا نوع من الشعر ، وبوصفه كذلك كانت له أساليب تختلف مع الواقع . ولذلك وجب على الممثلين أن يراعوا هذه الأساليب . ويمكن القول من هذه الناحية أن آخر عمل مسرحي كبير جرى تمثيله في إيطاليا كان مسرحية (ابنة يوريو) *La figlia di Jorio* التي كتبها لويجي بيرانديللو ، والتي حاول فيها أن يحدد هذه القواعد والأساليب التي أهملها المسرح الشعبي . ولم يتأخر بيرانديللو عن أن يختار في مسرحيته هذه أبطاله من بين الأمر البورجوازية كما فعل ذلك أيضا في مسرحيته المعروفة باسم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) *Sei Persaggi in Cerca d'Autore* .

صناعة السينما وصناعة المسرح صناعاته مختلفة .

أن الممثل المسرحي مثل الممثل السينمائي يجب أن يكون مبدعا لصناعته الفنية وطارفا بأسرارها . ويجب عليه أن ينطبق مع شخصية الدراما التي يقوم بأداء دورها دون أن يضع نفسه محلها . أي أنه يجب عليه أن يقوم بالتمثيل بعقله الواعي ولا يمثل وقلبه يده . ولكن صناعته الفنية تختلف كل الاختلاف عن صناعة الممثل السينمائي الفنية . فإن الأشياء التي يقولها هي شعر ، ويجب أن تبدو نبراته ونفثاته في هذا القالب الشعري الخيالي . ويجب أن تنطبق حركاته مع هذه النبرات والنفثات كما أن حياة الشخصيات على المسرح لا يجب أن تكون هي حياته في الطبيعة ، بل يجب أن تنطبق مع الحياة الشعرية التي خلقها وابتكرها المؤلف في مسرحيته .

وأن مثالا يقوم بدورها مامت وبمصر أنفه بينما يقوم بالإلقاء ربما كان عمله هذا لاغبار عليه من الناحية الطبيعية ، ولكن هذا العمل يعتبر من الباحة الفنية خطأ فاحشا . وبالجملة فإن تمثيل الممثل وإخراج الدراما يجب أن يكون من شأنهما خدمة الدراما نفسها . وذلك لأن العرض المسرحي بكل ما فيه مما يراه الجمهور يجب أن يرى إلى هذا الهدف . والويل كل الويل إذا كان ذلك الإخراج أو ذلك الممثل قد تسببا بمجهوداتهما المعقدة في إضاعة معنى الحوار وقيمته .

الطبيعة في معناها السلبي :

عندما قامت حلة قلبية عنيفة منذ قرنين مضيا على التثليل المتكلف الذي كانت قد ابتكرته مدرسة الكوميدي فرانسيز ، لم يكن القصد منها أن يكون المسرحي طليعيا في تمثيله ويتكلم بارتجال ، أى أن يتكلم بالطريقة التي يتكلم بها في الحياة العادية . ولكن كان يراد منها القول بأن الممثل لا يجب أن يجب بشخصيته الشخصية التي يقوم بأداء دورها . ويكتفى لتكوين رأى عن ذلك أن تأمل ما كتبه ديد يروت في كتابه (غرائب حول الممثل الكوميدي) بمناسبة الاختلاف بين شخصية الممثل الخاصة والشخصية التي يقدمها . وكذلك فيما يختص بمثل الكوميدي فرانسيز ، يجب أن نلاحظ أنهم كانوا ينفلون بشخصيتهم الفنية الزائفة شخصية المسرحية . إذ أنهم كانوا يقومون بدور فني زائف يختلف عن الدور الذي كتبه المؤلف . ولهذا السبب كان تمثيلهم زائفا . لذلك يبدو واضحا أن مشكلة الممثل المسرحي هي أنه يجب أن ينطبق في كل مرقع الشخصية التي يقوم بأداء دورها بطريقة منهضة دون مبالغة وعلى كل حال دون أن يناط بين شخصيته (احساساته وعواطفه وغيرها) مع الشخصية التي يقوم بأداء دورها . وأن الإنطباق مع الشخصية يكون بالتعبير بالوسائل التي في متناول يده أى بصوته وحركاته . هنا مع مراعاة ضرورات الحوار الفنية أى ضرورة الكلام بحيث يكون الممثل مسموما ومرثيا من الجميع أى أن يكون مرثيا بحيث يصبح مسموما على أحسن الوجوه من الجميع .

وقد قال أحد المخرجين السينائيين ما نصه .

يجب على الممثل المسرحي أن يغمم ويهس بصوت عال .

ولمّا لتقدير هذه الاعتبارات يكفينا أن تفكر في أنه بينما يقوم حوار على خشبة المسرح بين اثنين من الممثلين يجب على الممثلين الآخرين الموجودين على المسرح في تلك اللحظة أن يقللوا من حركتهم ويقتصروا تمثيلهم على أقل حد بحيث لا يزعجون الجمهور الذي يتتبع الحوار الذي هو أساس التثليل في ذلك الموقف . حتى ولو كان توقف الممثلين الآخرين عن الحركة يبدو من الوجهة الطبيعية زائفا وغير منطقي .

في الموضوع يجمع الممثل :

إذا ما انتقلنا الآن للبحث في صناعة الممثل السينمائي الفنية ، لكي نبين الفرق بينها وبين صناعة الممثل المسرحي الفنية ، يجب أن نلاحظ قبل كل شيء أن الممثل السينمائي ليس في متناول يده قطعة فنية كاملة . ومن ثم ليست لديه شخصية واضحة تمام الموضوع يقوم بأداء دورها .

إن السيناريو ليس هو الفيلم كما رأينا ذلك من قبل . إذ يشمل السيناريو على إشارات فنية فيما يختص بالقطاعات وتصويرها . ويمكن أن يقال بوجه خاص إن الشخصيات ووظائفها في الفيلم تبدو من خلال التتابع (Treatment) الذي يضع المخرج على أساسه التقطيع (الديكرباج) . على أن هذا التتابع ليس قصة أو رواية ، إذ أنه يبقى هو أيضا في دور التحضير ، وعلى أساسه يظهر العمل النهائي للفيلم .

لذلك فإن الممثل السينمائي يعمل في مرحلة انشائية من مراحل العمل ، كما أنه على أساس السيناريو وتمت إشراف المخرج يعاون على خلق الشخصية . ولهذا كان الممثل شريكا في خلق الفيلم ، وبهذا الوصف يتعاون مع المخرج تعاونا أشبه بتعاون مهندس الديكور أو تعاون المصدر ، ومع من يعاونون في الجانب الأول من العمل مع المخرج .

هذا وأن الشخصية تظهر بفضل خالقها ومبتكرها . وبينما يقوم الممثلون المسرحيون بالتمثيل يبقى العمل المسرحي كما كان دون تغيير .

أما الفيلم الذي يعمل فيه ممثلون مختلفون فإنه يتغير ويصبح شيئا آخر . أي أن المسرحية إذا ما قام بتثيلها ممثلون معينون لا تتغير إذا ما قام بتثيلها غيرهم . أما الفيلم فإنه يتغير بتغير الممثلين .

ويكفي أن نذكر فيلم (المرحوم ماتيا بلسكال) الذي قام بإخراجه مرة المخرج (ليريبه) L'Herliere ومرة أخرى أخرجه المخرج المسرحي (شينال) chenal إذ نجد بينهما نفس الفارق بين المخرج السينمائي والمخرج المسرحي . كما نجد أيضا هنا الفرق بين مترجم وممثل .

هذه هي النقطة الأساسية من نقط الخلاف بين الصناعتين الفنييتين ، إذ أن الممثل السينمائي يتمتع بحرية لا يتمتع بها الممثل المسرحي ولا يجب أن يتمتع بها . وإن التمتع بحرية أكبر في هذه الحالة معناه الخضوع لنظام قى أكثر ، أي أن نجد

الممثل في نفسه تلك القواعد وتلك الحدود التي رسمتها المسرحية للممثل المسرحي وقررتها مقدما . وليس هناك أكثر من ذلك . فإن السيناريغما من وجود الصوت بقيت عملا يعتمد على الرؤية . أما في المسرح فإن الجانب المرئي يجب أن يستخدم لتوضيح مباح الحوار . وكأ أن الجانب الناطق في السينما يستخدم لإيضاح رؤية التمثيل .

التمثيل السينمائي :

إن القدرة على الرؤية في السينما هي مقدرة آلة التصوير على الرؤية ، أى مقدرة عين واهية تستطيع أن تكشف الحركات التي لا يمكن إدراكها ، ويكفي أن تفكر فيما كتبه باحث كبير في الشؤون السينمائية وهو (بيلا بالازس) حول المنظر الكبير . Close Up .

يعتقد البسطاء أن التمثيل السينمائي هو صورة مبسطة من التمثيل المسرحي . ولكننا نعرف بما سبق أن قلناه أن تبسيط التمثيل المسرحي معناه الفاقة وبهذه . وبذلك لن يكون هنا أى تشيل حتى التمثيل السينمائي . وما هو معلوم أن صناعة الممثل السينمائي الفنية تختلف عن صناعة الممثل المسرحي كما تختلف اللغة التي يستعملها أحدهما عن لغة الآخر . لأن التمثيل السينمائي يعتمد على لغة الملاحظ (عند هذه النقطة يحسن أن نقترح قوسا . . لكي نلاحظ أننا عندما نتكلم عن الممثلين المسرحيين والممثلين السينمائيين في كتاب مثل هذا الكتاب إنما نغير إلى كبار الممثلين ، لا إلى الممثلين ، المتوسطين أو بالأحرى إلى الممثلين الفاشلين . إذ من المعلوم أن الفنان المسرحي ، المتوسط هو أحسن من ممثل سينمائي فاشل . ولكن هذه ليست حجة مهمة . فإنا إذا تكلمنا عن الأفلام فإننا لا نشير إلى الفيلم المتوسط لكن إلى الفيلم المثالي) .

لا تنتهي عن هذا الحد الفوارق بين صناعة الممثل السينمائي الفنية وصناعة الممثل المسرحي . فإن كل من عمل في السينما جدياً وليس سطحياً يعرف ما معنى العمل في الاستوديو تحت الكشافات الضوئية على بعد عشر خطوات من الكاميرا بحركات مفروضة وتمثيل إجباري .

مراقبة الممثل السينمائي نفسه :

إن الضروريات الفنية تفرض على الممثل السينمائي كثيراً من هذه القيود التي إن لم يكن الممثل مسيطراً على فنه يصبح عاجزاً عن أداء ما يجب عليه أدائه . ولا يكفي هذا فإن وجود المخرج وتدخله خطوة خطوة ، وساعات العمل نفسها . كل

ذلك يفرض على الممثل السينمائي ضرورة إعادة التمثيل عشر مرات أو عشرين مرة أحيانا لكي يصل إلى مستوى أرفع . وهذا معناه إلى حد ما إن الممثل المسرحي قد يستطيع أن يستفيد من الحاسة ومن الإيجاء أثناء التمثيل . ويجب على الممثل السينمائي أن يراقب تمثيله مراقبة تامة ودقيقة طوال مدة التمثيل لأن أقل تغير قد يضر بتمثيله .

ولكن ليس هذا كل شيء ، فإنه يوجد عند الممثل المسرحي الأساس المتين في الشخصية التي يقوم بأداء دورها . كما يجد المعاون الدائم له في الحوار الذي يقدم له سلوك الشخصية نفسها . أما الممثل السينمائي فإنه يجب أن يكون قد خلق الشخصية في خياله وأن يكون على اتفاق مع المخرج على وظيفة هذه الشخصية . ولذلك يجب أن يكون مسيطراً كل السيطرة على نفسه حتى يصبح قادراً على تمثيل كل مواقف هذه الشخصية . ولو أن التمثيل في السينما يسير دون أي تابع منطقي حسب سياق الموضوع . ولما كان تمثيل الممثل السينمائي في الفيلم لا يتم في ثلاث ساعات ، فإنه قد يستألف بعد عشرة أيام عملاً يتناسق مع عمله قبل عشرة أيام سابقة . ولذلك يجب عليه أن يراعي دائماً أن يكون في المستوى الفني نفسه بحكمة ويتفعل أكثر مما يجب أن يكون عليه الممثل المسرحي .

العلاقة الوثيقة بين الفيلم والممثل :

إن الممثل السينمائي الحساس المتغير الذي يدع نفسه تحت رحمة حالته النفسية هو الممثل السينمائي الذي يستحيل العمل معه . أعني أن الممثل المسرحي قد يبدو أيضاً متوسطاً لأن هناك المسرحية الكاملة التي يقدرها المتفرج . أما الممثل السينمائي فلا يمكن أن يكون متوسطاً أبداً ، لأن معنى أن يكون متوسطاً هو سقوط الفيلم . وفي الواقع أنه لا يتلف تمثيل الفيلم لحسب بل يتلف موضوع الفيلم نفسه . عودوا بالذاكرة إلى فيلم (الوم الكبير) *Le Grande Illusion* ، وتصوروا أنه قام بالتمثيل فيه ثلاثة من الممثلين المتوسطين بدلاً من (إيريك فون ستروهايم *Erick Von Stroheim* و (ديتا پارلو *Dita Parlo* و (جان جابان *Jean Gabin*) فإن هذا الفيلم يصبح بلا شك غير محتمل ولا بدأناً يفشل (١) .

(١) جرت العادة في الوقت الحاضر في الفيلم الإبطال أن يقوم بالتمثيل به أشخاص من غير اللذين المبتدئين (من الشارع) وترجم هذه العادة إلى لغة عدد اللذين أو بالأحرى لأن كثيرين من الممثلين ، بل أغلبهم ليسوا ممتازين . وإلى الحياة الحاضرة . وبما الجليل الجديد يتطلب ممثلين أفذاذا . وفي حالة عدم وجود هؤلاء الاقتاد يجب أن يعمل عليهم أشخاص تطبق أوصافهم على الأقل مع أوصاف الشخصية التي رسمها المؤلف ولو من الناحية الجدية . وهنا يعتبر علاجاً في أكثر الحالات .

هذا وتشتمل صناعة الممثل السينمائي الفنية من باب أصلي على الملاح بوصفها تعبيرا عن الحالة النفسية والعقلية . ولذلك فإن كل حركة يجب ألا تكون مهمة ولكن يجب أن تكون دقيقة محددة وأن تكون أقرب ما تكون إلى الكلمة في العمل الأدبي . وهذه هي لغة الممثل السينمائي فإن حركاته حسب الأحوال وحسب الظروف يجب أن تكون نغمة تهرب من النغمة الطبيعية . ولذلك فإنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفرق يمثّل في أن الممثل المسرحي يمكن أن يكون اصطناعيا في حين أن الممثل السينمائي يجب أن يكون طبيعيا . بل يجب أن يكون الاثنان طبيعيين . ولو أنهما يؤديان عملين مختلفين . ولكن لا يجب أن ينقل أحدهما الطبيعة . ولكن يمكننا أن نقول ما قاله (رازي) Bazi من أنه من الممكن إدماج الطبيعة في الفن . ولكن الممثل السينمائي بوجه خاص يجب أن يعرف كيف يختار حركاته أكثر مما يعمل الممثل المسرحي . وأن تكون حركاته متجاوبة مع الشخصية ومع مختلف ظروفها ومواقفها وذلك باستعمال كل ما يزيد في التأثير والإيضاح .

إن الكلمة يجب أن تصحب الحركة وذلك لأن الكلمة لا تعبر وحدها . ولهذا السبب يجب أن يتم التمثيل من ناحية الإلقاء بنغمة أقل من النغمة الطبيعية حتى لا تضر ولا تؤثر على الجانب المرنق .

إن الممثل المسرحي الذي وهو أمام جمّة أمه يكرر كلمة يا أماء مرتين أو ثلاث مرات ، إنما يعطي قبل كل شيء معنى الألم الذي يشعر به من خلال نغمة الكلمة . أما الممثل السينمائي فإنه يهرب عن المعنى قبل كل شيء . بوجه الذي يبدو في المنظر الكبير ولذلك كان من الواجب أن تكون نغمة الكلمة مختلفة في السينما أو تكاد لا تكون مسموعة .

النغمة الخاصة

هذا هو السبب في أن كثيرين من الممثلين المسرحيين أو الممثلين السينمائيين الفاشلين عندما يقومون بالتمثيل في الأفلام يمثلون على طريقة التمثيل المسرحي ويخرجون بتلك النغمة التي يسمعون عنها بنغمة (البريناو) Il Brinagao ولكن الشيء الذي يخرج عن حدود هذه النغمة في المسرح ولا يستبر من هذه

التفتة يعتبر في السينما منها . وهذا ليس معناه القبول بأن الممثلين المسرحيين لا يستطيعون التمثيل في السينما . بل أنهم يستطيعون ذلك بدون شك . على شريطة أن تكون لديهم معرفة كاملة بصناعة السينما الفنية التي تختلف عن صناعة التمثيل المسرحي وأن كون عدد كبير من الممثلين السينائيين قد جاءوا من المسرح لا يدل على شيء ، وإنما يثبت أن السينما في حاجة إلى ممثلين ، أى إلى شخصيات فنية . وفي هذا المعنى ليس هناك تمييز بين الممثل السينائي والممثل المسرحي . وذلك أشبه ما يكون بالرسم الذي يرسم بألوان الزيت أو بالألوان المائية ، فذا عرف الصانعتين أصبح رساما .

مبادئ الممثل السينائي التصويرية :

إن عدم اعتبار الفيلم دراما تمثل معتمدة على الرؤية يفسد فكرة التمثيل السينائي . وأن ظهور الفيلم الناطق الذي أعطى الصوت للصور التي تبني على الشاشة وجعل الكلمات تخرج على ألسنة الممثلين ، قد حول الفيلم إلى مسرحية متوسطة . والأمر الجديد في هذه المسألة أن التمثيل السينائي يجرى بصورة الممثل لا بجسده . فحسب . ولا يجب أن ننسى أن الممثل يمثل بصورته وأن آلة التصوير تحل كل صورة حتى المنظر الكبير وتفصيله الدقيقة . وأن شخصية الفيلم لا تتمثل فحسب بقوله الممثل بقدر ما تتمثل فيما يبدو على الشاشة من حركات . وأن جسم الممثل عنصر أساسي بوصفه أساسا للشخصية . وأن مقدورته على استخدام وسائله التعبيرية (حركاته وملاعبه) هي أساس فنه . وأن الممثل السينائي يعيش في الكادر وفي الصورة أكثر مما يعيش في العبارات والكلمات .

النظر الكبير :

من المعلوم أن وجه الشخص هو أوضح التعبيرات وأصدقها وأعظمها عن النفس ، ويعتبر الوجه أفصح تعبيراً من كلمات جوفاء أبداً ما تكون عن الحقيقة . وأن هذا صحيح . حتى أن الانفعالات الشديدة والمشاعر العميقة هي أشياء صامتة في أغلب الأحيان وتعبّر عنها تلك اللغة الواضحة الصريحة التي هي لغة الوجه . وأن هذه اللغة بالذات تتطلب من الممثل السينائي صناعة فنية تختلف كل الاختلاف عن صناعة الممثل المسرحي ، ومعرفة ظواهر تمام التغير معرفة الممثل المسرحي . وهما كم ما كتبه ديدريوت في إحدى مقالاته الجريئة التي تتناول الممثل التعبيرية والإدراك في كتابة (الصالونات) Salons إذ قال :

« أن كل ما يعرفه الجميع عن التعبير هو أنه شيء لا يعرفه الجميع » . وفي هذه العبارات القصيرة الآتية عن التعبير بوصفه صورة للشعور يكشف ديدبروت أهمية المنظر الكبير . ويقول : « إن التعبير هو بوجه عام صورة للشعور . وأن الممثل الذي لا يفهم في الرسم هو ممثل مسكين . وأن الرسام الذي ليست له معرفة بعلم الهيئة هو رسام مسكين » .

إن كل بلد في أي جزء من العالم ، وكل إقليم من أي بلد وكل مدينة من كل إقليم ، وكل أسرة في المدينة ، وكل فرد في الأسرة له هيئته وملاعبه . وأن الرجل قد يقضب أو يلتفت أو يندمش أو يجب أو يكره أو يحتقر أو يستنكر أو يستحسن ، وكل حركة من حركاته تنعكس على وجهه بعلامات واضحة وظاهرة ولا تخطئ ولا تتخذ أحداً .

ماذا أقول عن وجهه ، وما الذي يظهر على فمه وعلى خديه وفي عينيه وفي كل جزء من وجهه ؟

إن العين تنقد وتضطرب وتزوخ بصرها ، وتحلق . وأن خيال الفنان هو مجموعة من كل هذه التعبيرات . وكل منا لديه هذه المجموعة وهي أساس حكننا وأرائنا فيما يتعلق بالجمال أو القبح .

لاحظوا جيداً وسألكوا أنفسكم وأتمم أمام وجه رجل أو امرأة . ولسوف تعرفون أنكم أمام صورة إنسان من نوع جيد أو أمام طابع إنسان من نوع ردى . يجذبكم إليه أو ينفركم منه ،

تقبلوا أنكم ترون أمام أعينكم (أنتينو) Antinoe فإنكم تجدون ملاعبه الجيلة المنسقة أو خنوده العريضة بما ينل على الصحة والقوة ، ونحن نصب الصحة إذ أنها أول عنصر من عناصر الحظ ونجده مادنا ونحن نصب السلام ونجده يبدو عليه التفكير والتأمل ونحن نصب التأمل والحكمة والتعقل . ونحن نهمل الجسد ونهتم بالراس وحده .

جربوا أن تتركوا ملاحظ هذا الوجه الجليل على ما هي عليه . وأن ترفضوا زاوية من زوايا فمه وحدها . فإن تمييز هذا الوجه يصبح مدعاة للسخرية وسيفقد استحسانكم لهذا الوجه . ثم أعيدوا ثانية إلى هذا القم تمييز الأول وارفعوا حاجبيه ، فإن هيئته يتبدل على التماخر والتعاطف وسيفقد استحسانكم له . وإذا مارفتم زوايا القم وتركتم عينيه مفتوحتين لبنت لكم صورة إنسان ماجن .

يستغشون منه على ابتكم إذا كنتم آباء . أما إذا أنزلتم زوايا القم وخفضتم
جفون العينين حتى نصف سوادهما فإن هذا يعبر عن منظر رجل لثيم مخدع
وبالجملة على شخص يجب اجتنابه والابتعاد عنه .

ولا ينبغي عن بال أحد كيف أن طليعة ديد يروت القلفة الثائرة المليئة
بالبديدات المبقرية تدل هنا على ذوق عميق كلاسيكي جديد عندما يتحدث عن
قيمة (اثنين) من الناحية الفنية بسبب هدوئه وعدم تعبيره . وهذا أمر
غريب ولكن قيمة المنظر السينمائي الكبير تمثل هنا .

الممثلون والأدوار :

نظرا لوجود تقاليد في السينما أيضا لوجود أدوار في السينما يقوم بأدائها
الممثلون كما هو الحال في المسرح ، كان من أصعب الأمور على المخرج اقتناع بمثلة
شابة قد اعتادت على تمثيل أدوار العاشقات أو القيام بدور البطلة التي تسهرى
القلوب بتمثيل أدوار ذات طابع ظاهر . وخاصة دور الفتاة الشريرة أو الخبيثة .
وأن هذا الضرر لا يقع على المثلة الجليمة وحدها ، بل يقع على الممثلين الفبان
الذين يحملون دائما بتمثيل دور قبيح العصر سارق القلوب أو بدور البطل .

لذلك كانت الأعلام الرديئة مقفاهة وتميز كلها بعد قليل من أنواع
الممثلات ذوات الوجوه الجمادة والعيون الضيقة والأفوف المقوسة ، ومن
الممثلين ذوي الشوارب الرفيعة . وأن قيمة الممثل لا يصح تقديرها من طريقة
تقديمه للشخصية كما كانت ولكن تقدر قيمته بحسب طول الدور الذي يقوم به
وحسب الفضائل الأخلاقية التي تمتاز بها الشخصية التي قام بأداء دورها . هذا
وأننا نجد كثيرا من الممثلين يرفضون القيام بأدوار الشخصيات الشريرة على
مختلف أنواعها .

ضعف الممثلين وأوهامهم :

إن الأوهام التي يشعر بها الممثلون هي مسألة عامة وليست بنت اليوم . فإن
الكاتب الإيطالي الكبير جولونوني Goldoni قد خصص لهذا الأمر فصلا من
مسرحية (الخادمة اللامعة) *La Cameriera Brillante* حيث قال .

« إن تمثيل إحدى الكوميديات في المصنف ليست ابتكارا جديدا . ولكن
الجديد هو إعطاء شخصياتها طابعا وضيحا والعمل على أن يظهر في التمثيل هذا

الطابع عكسيا . لأن الممثل رفض الظهور بمظهر وطباع هذه الشخصية . وهذا الوجه ليس معروفا عن الممثلين الكوميديين وحدهم ، بل أنه ظاهر أيضا عند الهواة . فإن الجميع يميلون إلى تشييل أدوار الأبطال أو ذوى الأخلاق الحميدة ، أو الأدوار التي تتفق مع عقريتهم وفهم ومظهرهم . وهؤلاء لا يعرفون حتى إذا كانوا يعرفون . فإنهم لا يريدون أن يتنوعوا المتفرجون الكوميديا إذا كان تشييلها قد تم بطريقة جيدة . وفي هذه الحالة لا يرجع الفضل إلى من يقوم بأدوار الأبطال وذوى الأخلاق الفاضلة وحدهم ، بل يرجع الفضل أيضا إلى الذين قاموا بتشثيل الشخصيات الرذيلة . فإن الممثل الماهر لا يفقد قيمته متى قام بدور شخصية شريرة . ولا الممثل الضعيف . يصبح عبقريا مشهورا بقيامه بدور من أدوار الأبطال أو ذوى الأخلاق الفاضلة .

وما أكثر الممثلين - الذين على شاكلة (اوكتاف) البهي في مسرحية الخادمة اللامعة - الذين يقولون للخروج . . أن هذا ليس دورى . أتى سيق أن تقت بالتشيل أكثر من مرة بمصاحبة امراء وأمنيات . . وقت دائما بدور البطل . . ولا يمكننى أن أقوم بتشثيل دور رجل حقير . ثم يقول . . خذ هذا الدور فهو لا يصلح لى .

وقد ردت ارجنتيننا على ذلك الرئى فلورينيو الذى كان يرفض القيام بدور قى . المعصر بقولها . أن من الممكن فى التشيل عمل كل شىء .

وقد انتهت الأمر بكل ممثل بأن يقوم بأى دور مهما كان مغايرا لأخلاقه ومخالف لطباعه .

وممكننا نجد أن جولونى قد ناقض فى مسرحيته (الخادمة اللامعة) . على طريقته - أى على طريقة الفنانين - هذه المسألة التي ظهرت من جديد فى الوقت الحاضر لأن الجميع لا يريدون أن يضموا فن الممثل فيه وضعه الحقيقي .

لويجي كيارينى

Luigi Chiarini

الممثل المبدع

منه المسرح إلى السينما :

أتى في مقال الذى كتبتة سابقا عن (الممثل السينمائى) في مجلة (الأيض)
والأسود) بعدها الخامس من سنتها الأولى والذى نشرت جانباً منه في (النور -
الفكرى السينما) Le Role Intellectuel du Cinema (باريس) عام ١٩٤٧ ،
قارنت بين ممثل المسرح الأدبى وممثل الطليعة . وبين الممثل الفنى بمعنى الكلمة .
أى الممثل السينمائى المبدع الذى من الممكن إيجاده إذا ما أصبحنا نؤمن بأن
الفيلم هو فن تعاونى ويتم بعمل جماعى يقوم به عالم الأدب وعالم النقد . وهكذا
يحتفى الممثل المفسر ، أى الممثل المسرحى والممثل الغير المهنى .

وقد أوضحت أن الوسائل الخارجية التى يستعملها الممثل السينمائى في مهنته -
تمثل في سيطرته على جسده كما تمثل في معرفته معرفة أكيدة بالطرق السينمائية -
(وبالأخص للمونتاج) كما أوضحت أن المقدرة على الإبداع الفنى تمثل في قوة:
الخيال والمقدرة على التعبير .

ولقد لاقى مقال هذا - رغما من تحريف القابة له ورغما من النقد الرخيص -
كثيراً من النجاح والتقدير . ولذلك رأيت الاحتياط عليه في كتابة النقط الآتية :

الحار والبارد :

إن كتاب (بودوفكين) الأخير الذى وضعه بعنوان (الممثل في الفيلم) بدأ
بهذه العبارات الحكيمة .

« إن النقاش البارد الذى قام حول العلاقة بين المسرح والسينما وحول ضرورة:
امتناد السينما ببعض الثقافة المسرحية أم لا . ومشكلة الممثل في المسرح وفي السينما -
لم يكن هذا النقاش في موضعه . ولم يكن واضحاً وجلياً في معظم الأحوال »

لأنه لم يتوصل أحد على أساس هذا النقاش إلى فهم حقيقى السينما التى كان الجميع يعتقدون إنها وليدة المسرح .

ولكننا من وجهة نظرنا الخاصة إذا ما عرضنا أن القارئ لا يجهل كل الجاهل نظريات المسرح وطريقة التمثيل فيه ، نستطيع القول بأننا أصبحنا متأكدين من مقدرتنا على الوقوف فى وجه هذه الحملات الطائفة التى استغفلت كثيرا من الصفحات فى مختلف الجلات والجرائد السينمائية . والتى استعرضت آراء مختلف الكتاب منذ عهد ديدبروت إلى أيامنا هذه . ويبدو أن هذه الخلافات قد اختفت فى الوقت الحاضر وحلت محلها فكرة جديدة تعتبر الفن كاتصال سريع من مجرد الضور إلى التفكير ، ومن الحالة العاطفية إلى الحالة التأملية . ومن مجرد الرغبة إلى المعرفة على حد تعبير (بنديتو كروتشى) فى كتابته (معلومات جديدة فى فن الجلال) . انظر صفحة ١٢٦ (بارى ١٩٢٠) وهكذا نلاحظ أن البحث السطحي لكثير من النظريات المتعارضة يجعلنا نفكر فى أنه ليس هناك من بين أصحاب النظريات المتعارضة من أصاب فى رأيه . أو أنه ليس منهم من عرف أو من كان يستطيع معرفة ما هو الفن ولا على أى شيء يشتمل ، وعلى الأخص فن التمثيل . ولكن البحث الطويل الدقيق على ضوء التأكيدات الجديدة يظهر لنا أن كلامهم كان يعرف الفن على طريقته الخاصة وأنهم كانوا جميعا متفقين — على الأقل — على نقطة واحدة وهى أن جميع هذه الآراء التى وردت فى هذا النقاش كانت تخالف الحقيقة . وأننا فى استطاعتنا أن نصل إلى هذه الحقيقة إذا ما رجعنا إلى الماضي ودرسنا مختلف المذاهب والآراء والمعتقدات والأفكار منذ عهد أرسطو طاليس على أقل تقدير .

الممثل المترجم :

أنا إذا ما اقتربنا من محيط الفن عموما ونظرنا إلى نشاط الممثل سرعان ما تدب لنا مشاكل جديدة وتعود الحرب الكلامية والجسدل سيرتهما الأولى . تلك المناقشات التى قد انحصرت فى الأوقات الحاضرة على أخصب الحدود التى اختلط الأمر على المشتركين بها . بما جعلهم لا يعرفون كيف يعبرون عن حقيقة ما يريدون . وكان اهتمام كل منهم مقصورا على الظهور وثلاثة أكثر ما يمكن من الغبار .

وأنت إذا استطعنا أن نبدي آراء واضحة عنها فإننا على ضوء هذه الآراء
سنطيع أن نبحر آثار هذه الأخطاء وأن نوثق بين كل المختلفين والمتناقضين وعلى
الأخص في ذلك الجزء من الحقيقة الذي أكدته كل منهم . وأما فيما يتعلق بمسألة
الشمور فإننا بدلا من أن نخطئهم جميعا سوف نقضى بنا الأمر إلى أن نعطي لكل
منهم حقه فيما أصاب فيه .

هذا ويجب علينا أن نعتقد أنه لا يوجد تأليف في يمكن قله بدون أن نجعله
يفقد أصالته وشيئا من قيمته الحقيقية . تلك القيمة التي يعتبر من أجلها عملا فنيا .

ولهذا أقول وأعيد القول مرارا بأن اللوحات تتطلب الرؤية المباشرة . وأن
التصوير الفوتوغرافي قد أضرب بدلا من أن يساعد على معرفة الفن التصويري . وأن
اللوحة لا يمكن نسخها أو ترسيمها ، وأن الصورة التي ينقلها الرسام عن لوحته
بيده تخرج عالة للوحة الأصلية .

وهكذا الحال بالنسبة للترجمات التي قد تكون جميلة وغير صادقة أو قد تكون
قبيحة وصادقة . ولكننا لن تكون قط قلا صادقا للأصل الذي يفسده أقل خطأ
من جانب المترجم . لذلك أنكر الناس عمل الرسوم على الكتب الأدبية وتصوير
المعارف بالريشة والألوان .

وقد قيل أخيرا وعلى الأخص على لسان هاومن كبار هواة المسرح وهو (سيلفيو
داميكو) في كتابه (الملابس التكرية) maschere المطبوع في مدينة
ميلانو ص ٢١٩ .

وأنا لكي نسمع الشاعر في عنفوانه وحرته يجب أن نقرب منه شخصا
دون إجماد وسيط بيننا وبينه .

وإذا كنا هنا حقا وبعلم الجميع أنه حق ، فكيف يمكن الحكم على عمل الممثل
وهل من الممكن قبول ذلك الرأي القائل بأن الممثل يكشف ويكمل العمل الفني
الذي وضعه المؤلف المسرحي ؟

يجب أن نعلم مع سيلفيو داميكو بأن المؤلف المسرحي لا يجبر إلا بواسطة

شخصياته . ونسلم أيضا بأن كمال التمثيل لا يتم إلا بطريقة ابتكارية من جانب الممثل وأن ما يبتخه الممثل من تعديلاته عند التمثيل هو تكمله يجب أن تخضع لها المسرحية .

وإذا كان سيلفيو داميكو يهتم جميع المسرحيات بأنها تقتصر إلى تفسير من جانب الممثل ، وبأنها عمل أثير ناقص فإنه يهتم من جهة أخرى الفن التمثيلي بعلم الإصالة وبأنه يشتمل على صيوب لا يمكن محوها .

ويجب أن نقول أيضا أن الموسيقى هي الأخرى في حاجة إلى من يقوم بتفسيرها لأنه يكفي أن نفهمها قليلا لكي نستطيع قراءتها ونسمعها تفتي بنفسها . وأن النوتة الموسيقية ليست إلا طريقة من طرق الكتابة وتشتمل بين طياتها على القطعة الموسيقية بأكملها . ويمكن أن نستبدل هذه النوتة بطريقة أخرى من طرق الكتابة وليس يبعد أن نراها تصور على شريط وتعرض دون ما حاجة إلى أشخاص يعرفونها (١) .

بهذه الطريقة نرى إمكان زوال فكرة وجود الممثل المسرحي وحلول المترجم محله . ذلك المترجم الذي لا يتقبل عمله إلى الأجيال القادمة إلا بواسطة الوثائق الخارجية ، وينتهي به الأمر إلى أن يصبح عملا يمكن تحده كما فهم ذلك (مواردني) Morandi في وقته عندما وضع في موسوعته من النقد تقريراً كتبه (يونانزي) Bonazzi عن تمثيل شخصية (ساؤول) Saul بواسطة الممثل (مودينا) .

ما نحن أولاء نرى في الوقت الذي لم يخط فيه المسرح البور جوازي المثلة (اليانورا دوزي) Eleonora Duse التي تجعلنا نشك كثيرا في أننا أخطأنا في عرض مسألة التمثيل . فلما عندما قامت بالتمثيل ارتفع شأن مسرحيات (دوماس) ومسرحيات (ماركو برانجا) من الناحية الفنية ، إذ أن هذه المثلة التراجيدية الباهرة قد مثلت تمثيلا بعيدا عن المعنى الأصلي للدرجة أنها جعلت من هذه المسرحيات وسيلة لإيجاد عمل فني إبداعي خلقي . وبهذا الوصف قد يبدو أن غاليا نورا دوزي قد خلقت آخر طراز من طرازات مسرح الطليعة . ذلك المسرح

(١) منبذ بضعة سنوات قام ماكس فليشنجر Max Fleishinger بنقل مزودة الموسيقىار منمثل H'andel على شريط واصطلاحا فكرة من هذه الامكانيات الجديدة .

الذى يمثل مجهودا واعيا عظيما ومحاولة نبيلة قصدت بها إلى إبلاغ التمثيل مستوى فني واستقلال حقيقي بأن حررته من عدم صدق التمثيل . وذلك بأن اتخذت من المسرحية وسيلة لإظهار قناتها وابداعاتها .

وتكفي هذه النظرة التهديدية لكي نجد الطريق السوى لفهم هذه الفوضى والعمل على تنظيمها . وأن من له أى إتصال أو ألفه بالأساليب الجديدة والمحاولات الحديثة التى ظهرت على المسرح الحديث يستطيع أن يقرن هذه التعبيريات الجديدة . وهى المتنوعات ، والماريونيت المثالي ، والإخراج ، والطرق المسرحية ، والرقص . والممثل الاصطناعي . باسماء كل من . مارييتي ، وجوردون كرج ، وآيا ، وبراجاليا ، وتايروف ، ومايرهولد ، ودنشكو ويعرف أن كل كلمة من تلك الكلمات وكل اسم من هذه الاسماء يشير إلى المسرح .

ولقد جاء مجمع الطلبة للانضمام إلى مسرح الفن الذى يجب بدوره أن يندمج فى النوع الجديد بين المسارح وهو السينما . ولقد اعترض على ذلك بودوفكين وقال بأن السينما يجب أن ترتبط بالمسرح السيكلوجى ، كما قال ذلك أيضا ستانسلافسكى وكما فهم ذلك من قبل براجاليا وكتبه فى كتابه (تكبير الملاح) المطبوع فى مدينة ميلانو عام ١٩٣٠ وعندما أراد وضع تعاليد الفيلم ارجعه إلى التمثيل الذى لا يعتمد على الكلام بل يعتمد على (البانتومين) *Pantomime* (التعبير بالملاح) .

موت المسرح :

أن الكوميديا الفنية لا نستطيع بكل أسف إلا أن نتخيلها تختلعا من خلال الرسوم الجذابة القديمة الباقية لنا منها ومن جهة أخرى فإن التمثيل المسرحى للمؤلفات الأدبية لم تعد له ضرورة أو أية فائدة منذ أن وجدت واخترعت الطباعة . وليس هناك ما يجعلنا نأسف عليه لأنه كان السبب فى الخط من قيمة المؤلفات . والابتكارات الفنية الرفيعة .

وأن كل ما عرضه علينا الممثل المسرحى (زاكوفى) من مناظر الاحتضار والوجوه القبيحة والموت الخفيف على خشبة المسرح ، كانت تبدو أمام أعين دوى

القول المفكرة كأنها علامات على تغير حالات اجتماعية . وكان هذا في الوقت نفسه علامة على احتضار الحضارة المسرحية وموت أجل أشكالها وهو التمثيل المسرحي .

ومن جهة أخرى فإن مسرح الطليعة أو مسرح الفن التصويرى كان يجب أن ينمو نموا كبيرا . وأن يرمح كثيرا بزواله من الوجود ويتحوّل إلى نوع جديد . الفن الجديد — إلا وهو السينما — الذى حاول عبثا منافسته حينئذ من البحر .

وأن هذا النوع من المسارح هو أشبه نىء بفلك المثل المجنون الذى كان يظن . أن هناك نقصا في تمثال موسى الذى صنعه ميكيل انجلو فوضع على رأسه قبة ا .

أما النوع الآخر من المسارح فإنه يشبه مثلا آخر من المجانين لا يرى في تمثال موسى إلا كتلة من الرخام يجب نحتها من جديد وإعطاءها شكلا آخر من تخيلته . ومن ابتكاره ا .

ماذا يبقى الآن من المسرح ؟ حلول ا

يبقى منه بعض المسرحيات الخالدة الموجودة في المكتبات أو في أذهان المفكرين المهذبن ، وفي الوثائق التاريخية النادرة الخاصة بتطور نوع من الأشياء المتأخرة التى انتصر عليها القليل وجل عملها والذى لا يعيش الآن إلا بين حنايا الثقافة وفي طبقات الذكاء .

اومبرتو باربارو

Umberto Barbaro

الناشر

الدار المصرية للطباعة والنشر

٣٥ - شارع منصور - ت : ٢٣٠١٦ القاهرة

٥٩ - شارع صفية زغلول - ت : ٢٤٧٧٠ اسكندرية

Bibliotheca Alexandrina



Q390825

الشمس